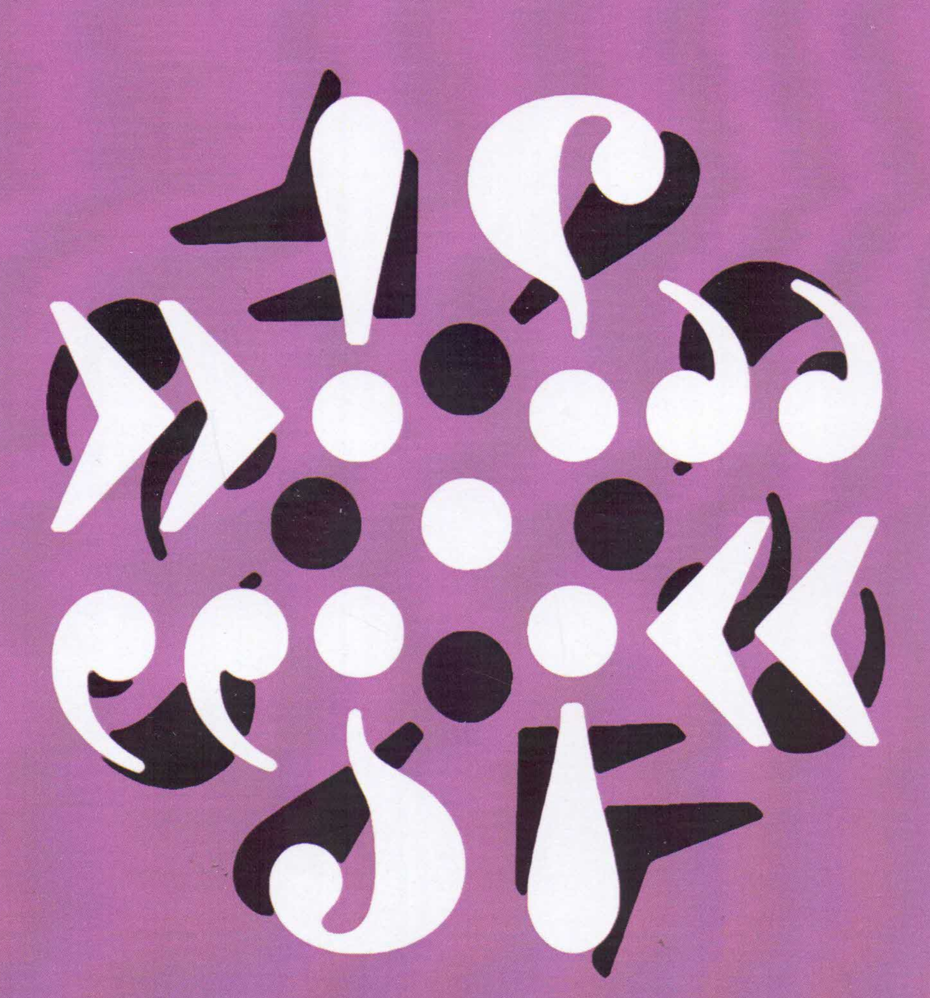
المركز القومي للترجمة

آيرين كاكانديز

المتحدثون

(الأدب وانفجار الحديث)

ترجمة: خيري دومة



2781



أينما وليت وجهك اليوم، فثمة شيءُ (أو شخصٌ) يتحدثُ إليك: التلفاز، الراديو، الهواتف الخلوية، حاسوبك الشخصي. ولو فكرت في أن بعض الروايات والقصص التي تقرؤها، إنما تتحدث إليك أيضاً؛ فلستَ وحدك في هذا، ولستَ على خطأ. في هذا العمل العلمي المبتكر العابر للعلوم، تقرأ آيرين كاكانديز القصص المعاصر وكأنه شكل من أشكال المحادثة، وكأنه جزء من محادثة أوسع هي الثقافة الحديثة.

وفي إطار الحديث بصفته تفاعلاً، تنظر كاكانديز في نصوص يمكن عدها "عُروضاً" تنتظر من قرائها "ردوداً" كلية أو جزئية، تنتظر أن يردوا على العروض بطرق محددة. والأعمال الأدبية التي تتناولها جاءت من كتاب متنوعين، تنوع هاريت ويلسون، ومارجريت أتوود، ووليام فوكنر، وفرجينيا وولف، وجراهام سويفت، وجونتر جراس، وجون بارث، وخوليو كورتاثر، وإيتالو كالفينو.. وهي ترصد تفاعلهم في صيغ محددة، لإنجاز نوعيات مختلفة من العمل الثقافي: الحكْي، والشهادة، والالتفات، والتفاعلية.

وبتركيزها على نصوص من هذه النوعيات، تتمكن كاكانديز من ربط صيغ الحديث المختلفة في القصص، بتطورات في عصرنا الشفاهي ثقافية وليست أدبية ، وتتمكن من توضيح كيف أن مثل هذه التفاعلات، مهما يكن تعارضها مع الرأي السائد في أدب القرن العشرين بصفته فنًا من أجل الفن، تساعد في الإبقاء على الأدب حيًا يتكلم إلينا.

آيرين كاكانديز
أستاذة للدراسات الألمانية، والأدب المقارن، في كلية دارتموث.

تصميم الغلاف: عبد الحكيم صالح

المتحدثون

(الأدب وانفجار الحديث)

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2781
- المتحدثون: الأدب وانفجار الحديث
- آيرين كاكانديز
- خيرى دومة
- الطبعة الأولى 2016

هذه ترجمة كتاب:

Talk Fiction: Literature and the Talk Explosion

By: Irene Kacandes

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.

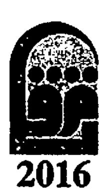
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

المتحدثون

(الأدب وانفجار الحديث)

تأليف: آيرين كاكانديز

ترجمة: خيري دومة



2016

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

كاكانديز، آيرين
المتحدثون : الأدب وانفجار الحديث/ تأليف: آيرين كاكانديز؛ ترجمة: خيرى دومة .
ط١- القاهرة- المركز القومى للترجمة ؛ ٢٠١٦
٤٨٠ ص ، ٢٤سم
١ – القصص – تاريخ ونقد
(أ) دومة ، خيرى (مترجم)
(ب) العنوان ٨٠٩

رقم الإيداع ٢٣٨٥٥ / ٢٠١٥
الترقيم الدولى : I.S.B.N - 978 -977- 92- 0476- 5
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

تقديم المترجم

عنوان هذا الكتاب بالإنجليزية Talk Fiction: Literature and the Talk Explosion. وقد ظل العنوان الرئيس Talk Fiction مثار تردد حتى النهاية، هل يمكن ترجمته مثلاً إلى "قصص الحديث" أو"الحديث القصصي". لقد اختير العنوان الإنجليزي Talk Fiction بحيث ينطوي على أصداء من العبارة الشائعة Talk Show، التي تشير إلى نوعية من البرامج التليفزيونية القائمة على الحوار المفتوح، تتعدد فيها الأصوات وتتداخل، ونعرف أن المقابل العربي المتداول لهذه العبارة هو "البرامج الحوارية"؛ ولهذا انتهيت إلى ترجمة عبارة Talk Fiction أينما وردت في الكتاب، إلى "القصص الحواري" بحيث تحمل العبارة العربية أيضًا أصداء من عبارة "البرامج الحوارية" التي شاعت في السنوات الأخيرة.

الحقيقة أن الكتاب في مجمله، يركز على القصص التي تتبنى على فكرة "البوح" و"الحكي" وإمكانية تبادل "الحديث" أو"المحادثة" أو "الحوار". غير أن هذه عبارة "القصص الحواري" لم تكن لتصلح عنوانًا للترجمة العربية؛ لأن وصف "الحواري" أو "الحوارية" في سياق دراسة السرد العربية يشي بمعنيين لا علاقة لهما بمضمون هذا الكتاب: معنى "الحوار" المعروف في دراسة الرواية، والمعنى الباختيني الخاص بتعددية الأصوات واللغات في الرواية. ولهذا كله احتفظت بترجمة "القصص الحواري" في متن الكتاب،

بينما اخترت للعنوان الرئيسي كلمة واحدة وجدتها أقرب إلى فحوى الكتاب، وهي كلمة "المتحدثون"[١].

"المتحدثون" مفردة تشير إلى المحتوى العام للكتاب؛ إذ يتألف الكتاب من خمسة فصول، أولها يعالج فكرة انفجار "الحديث" في زمن الشفاهية الثانوية، أي زمن وسائل الاتصال الحديثة التي أعادت إنتاج الشفاهية الأولى في أشكال جديدة ترث عصر الكتابة وتبني عليه وتطوّره، والفصل الثاني الحديث والحكي وسيلة للبقاء البشري وللمقاومة ضد كل عوامل الظلم والفناء، والفصل الثالث يتناول حديث "الشهادة السردية" على الفجائع، شهادة تلتف على الفجيعة وتستخدم السرد ووسائله لكي تأخذ الشخصيات والجماعات أيضًا طريقها إلى التعافي. أما الفصل الرابع فينصب على المخاطبة غير المباشرة بطريقة تشبه الالتفات القديم، وهي مخاطبة أدائية تسمح للخطاب بأن يكون ماكرًا، وأن يتوجه لمخاطَبين متعددين في اللحظة نفسها، ثم يأتي الفصل الخامس والأخير ليتناول لونًا من "النصوص التشعبية" المعاصرة التي تبني على أدوات الاتصال الحديثة وتقيم حديثًا تعاونيًّا مع القارئ المتلقي، بحيث تسمح لهؤلاء المتلقين بأن يشتركوا في صياغة السرد وتطويره.

في هذا الكتاب ثلاث نقاط من الضروري الإشارة إليها:

الأولى تتعلق بالنصوص شبه المجهولة التي تطبق عليها المؤلفة فكرتها، وهي نصوص ينتمي بعضها إلى القرن التاسع عشر، وينتمي بعضها الآخر إلى أواخر القرن العشرين، مكتوبة بلغات مختلفة كاليونانية والإيطالية

---

(١) يسعدني هنا أن أعبر عن شكري للصديق العزيز هيثم الحاج علي الذي أغرتني مناقشة عابرة معه باختيار كلمة "المتحدثون" لتكون عنوانًا للكتاب.

والألمانية والإنجليزية والإسبانية، وتعبر عن ثقافات مختلفة وأزمنة وقضايا متباينة. ومع أن تحليلات المؤلفة لهذه النصوص أقرب إلى تحليلات الأسلوب، التي ترصد الظلال الدقيقة المرتبطة بتغيير كلمة أو فعل أو حرف، فإن هذه النصوص ليست شائعة أو معروفة للقراء، ليس فقط لأن بعضها لم يترجم إلى العربية، ولكن أيضًا لأنها نصوص عاشت على هامش الثقافة الغربية، إما لأنها نصوص تجريبية مثل رواية للكاتب الإيطالي إيتالو كالفينو "إذا في ليلة شتاء مسافر"[١] ورواية الكاتب الأرجنتيني خوليو كورتاثر "لعبة الحجلة"[٢] ورواية الكاتب الألماني جونتر جراس "القط والفأر"[٣]، ورواية الكاتب الفرنسي ميشيل بوتور "التحول"[٤] وإما للظروف التي أحاطت بكتابتها ونشرها، مثل الروايات الأربع لكتاب يونانيين وأمريكيين التي تحللها في الفصل الثاني من الكتاب، فضلاً عن رواية الكاتبة الألمانية جيرترود كولمار "أم يهودية" التي تعطيها المؤلفة مساحة واسعة للتحليل في الفصل الثالث.

---

(١) ترجمت هذه الرواية مؤخرًا عن الإيطالية مباشرة إلى العربية، ونشرت في سلسلة المائة كتاب التي تصدر عن هيئة قصور الثقافة (العدد ٥- ٢٠١٣) ، تحت عنوان "لو أن مسافرًا في ليلة شتاء"، ترجمة حسام إبراهيم.

(٢) ترجمها علي المنوفي عن الإسبانية وراجعها صلاح فضل، وصدرت في المشروع القومي للترجمة (العدد ٢١٨)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2000 .

(٣) ترجمها عن الألمانية أبو العيد دودو وراجعتها سالمة صالح، وصدرت عن منشورات الجمل بألمانياعام ٢٠٠١.

(٤) ترجمتها هناء صبحي، وصدرت عن هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث(كلمة) ٢٠١٠.

والثانية هي حضور الموضوع اليهودي بكثافة في الكتاب، خصوصًا في الفصل الثالث الذي تخصصه المؤلفة لحديث "الشهادة" على الفجيعة؛ إذ يبدو من الكتاب كأنما لم تتعرض جماعة للفجيعة كما تعرض اليهود مع النازية. وربما كان هذا أمرًا طبيعيًا بالنسبة لمؤلفة عاشت التهميش على مستويين، مستوى لغتها (اليونانية) ومستوى ديانتها (اليهودية)، وهو الأمر الذي ترك أثرًا واضحة على اختياراتها للنصوص موضوع التحليل، وعلى هواجسها الأيديولوجية التي حركت تحليلها ووجهته.

أما النقطة الثالثة، فهي أن الكتاب يبني تحليلاته على علوم إنسانية مختلفة، خصوصًا علوم الاتصال والإعلام، وتحليل المحادثة، والتحليل النفسي، فضلاً عن علوم اللغة والبلاغة، ثم يستخدم كل هذه الأدوات في إغناء تحليلاته الأقرب إلى النقد الثقافي. وهذا أمر يتطلب من المؤلف ومن المترجم بالضرورة، معرفة بالاصطلاحات المتداولة في هذه المجالات المختلفة.

لقد جرى اقتراح هذا الكتاب للترجمة ضمن عدد من كتب السرد، كان أستاذي العزيز الدكتور جابر عصفور قد طلب إليَّ في أوائل عام ٢٠١٠، أن أقترحها للترجمة في المركز القومي للترجمة، احتفالاً بمئوية نجيب محفوظ في ٢٠١١. وقد اقترحت بالفعل عددًا من الكتب، بعضها صدر عن المركز في العامين الأخيرين، وبعضها لا يزال قيد الترجمة. أما هذا الكتاب فقصته معي أقدم من ذلك؛ إذ صادفته وصادفت صاحبته وموضوعه قبل ذلك بأعوام، خلال بحثي في تقنية "السرد بضمير المخاطب"، وهو الكتاب الذي آمل أن يصدر قريبًا؛ ولهذا كان طبيعيًا أن أقدم على ترجمة الكتاب في محاولة للتعلم من ناحية، ولتقديم جهود أظنها جديدة في مجال السرد من ناحية أخرى.

تصدير

"الكتابةُ، حين تؤخذ بجدية وحذر – وأظـن أنكم متأكدون أنني آخذ الكتابة علـى هـذا النحو – ليست سوى اسم مختلف للمحادثة".

لـورانس شـتيرن: "ترسـترام شاندي"

حين كنت أساعد أستاذي في تدريس مقرر بعنوان " الكوميديا والرواية" التقيتُ طالبًا لا يزال يثير اهتمامي إلى اليوم. والحقيقة أن بذرة هذا الكتاب – ومن جهات متعددة – إنما جاءت من ذلك اللقاء؛ (ولهذا السبب على وجه الخصوص، فأنا كلِّي أسفٌ لنسيان اسم ذلك الطالب من مدة طويلة).

كان الأستاذ قد كلّف طلابَه بمناقشة رواية إيتالو كالفينو "إذا في ليلة شتاء مسافر" ***If on a winter's night a traveler*** "، وقبل أن تبدأ المجموعة الصغيرة في مناقشة الرواية، اندفع طالب وانفجر قائلاً: "هذا كتاب بديع، إنه يتحدث إليّ، لم أقرأ رواية قبل هذه تتحدث عني"، لم أكن سعيدة من ردّ فعله، كنت مرتبكة وغاضبة. كنت قد قرأت الرواية لأول مرة للإعداد لهذا الدرس، وكانت قد أزعجتني إلى أبعد حد؛ ومن ثم فقد استفزتني حماسةُ الطلاب للرواية. كان انزعاجي المبدئي من أن الفارق بين استجابة هذا الطالب

للرواية واستجابتي أنا، قائمٌ على فارق في جنس من يقرأ؛ فالقارئ الذي تتوجه إليه رواية كالفينو كان مذكّرًا، وكان بإمكان هذا الطالب أن يتطابق معه لأنه أيضًا كان "هو"، وكنت أنا في المقابل غير قادرة على ذلك؛ فالرواية كانت مثالاً آخر على تحول "المذكّر" إلى قناع لما هو عام. غير أن الطالب لم يكن قد لاحظ بالمرة تضمّن النص لنوع معين، ولم يدهشني هذا، فهذا الأمر لم يكن واضحًا في الترجمة الإنجليزية للنص كما هو واضح في الأصل الإيطالي (ناقشت هذا الأمر في الفصل الرابع من الكتاب). لكنني مع ذلك ظللت في حالة ارتباك، وكنت محبطة؛ إذ كيف لطالب في جامعة هارفارد ظلّ لفصل دراسي كامل يدرُس الروايات، أن يتخيل أن النص "يتحدث إليه" فعلاً، أو أنه حقًّا "يتحدث عنه"، ألم أقض شطرًا كبيرًا من الدرس في الشهور الماضية وأنا أحاول تقديم المصطلحات السردية، والتمييز مثلاً بين المروي عليه، والقارئ الموصوف في الرواية، والقارئ الحقيقي من لحم ودم؟ لقد بدا مع الأسف أنني فشلت كمدرِّسة فيما نجح فيه هذا الطالب؛ ذلك أن إيمانه بأن الرواية تتحدث إليه قد علمني أنا في الحقيقة أن أُعدّل طريقة قراءتي، أن أعدل على الأقل طريقة قراءة روايات معينة كروايات كالفينو. لقد أدركت تحديدًا أن هذه الرواية تتطلب من قرائها الاستجابتين معًا: استجابة ذلك الطالب، واستجابتي. الاستمتاع والغيظ. الاتصال والانفصال. التماهي والتغرب. تحول إحباطي إلى شعور بالمتعة حين بدأت في محاولة امتلاك الاستجابتين معًا وفي الوقت نفسه.

اقترحت أن نطلق على رواية ***If on a winter's night a traveler*** وأمثالها، "القَصص الحواري" **talk fiction** ؛ لأنها تنطوي – في الوقت نفسه – على سمات تنمّي في القراء إحساسًا بالتفاعل الذي نجده في التحادث وجهًا لوجه ("الحواري Talk")، وإحساسًا آخر بخيالية ذلك التفاعل ("قَصص Fiction"). لقد قصدت بالعبارة – علاوة على ذلك – أن تشير إلى تداخل عناصر من الاتصال المنطوق وأخرى من الاتصال المكتوب؛ فهذه النصوص تتضمن "حديثًا" داخل "القصص"، تمامًا كما في عبارة "قصص نثري". هذا الهجين من الشفهية والنصية، يربط الأعمال التي أدرسها هنا بالقرنين الثامن عشر والتاسع عشر، حيث لم يكن شكلُ الرواية النامي قد حجب معنى الأدب بعد، ولم يكن الأدبُ في ذلك الوقت سوى "اسم آخر للمحادثة"، وحيث كانت الكتابية قد صارت ظاهرة جماهيرية. وهذا الهجين يربط القصص الحواري أيضًا بالقرن العشرين، من خلال ظاهرة "الشفاهية الثانوية"، وهو مصطلح يشير إلى ولادة التواصل الشفهي الذي أتاحته وسائل تكنولوجية كالتليفون، والإذاعة، والسينما، والفيديو، والكومبيوتر. أعترف أننا لا يمكن أن نعرف ما إذا كان القصص الحواري استجابة لانفجار الحديث، أم ردًّا على القوى نفسها التي أدت إلى ذلك الانفجار. يبدو لي في كلا الحالين– ولكي نقدر تقديرًا كاملاً الهُجْنةَ التواصلية الموجودة في عصرنا – أننا نحتاج إلى أن نسجل حضور (ربما عودة ظهور، أو إلحاح؟) العناصر الشفهية في الأدب، أي ذلك الشكل اللفظي الذي افترض القرن العشرون مع ذلك أنه كلام غير محتمل تمامًا.

إن الحيلة التي تربط الظاهرة التي أتحدث عنها هنا، أي "القصص الحواري" "Talk Fiction"، بمثيلها المسموع "البرنامج الحواري الإذاعي" "Talk Radio"، ومثيلها التليفزيوني "البرنامج الحواري التليفزيوني" " Talk Show"، وغيرها من الأنواع المثيلة، هي حيلةٌ تقوم على الارتباط بين المتحدِّث ومَن يحاوره، وليس على الانتقال السلبي للموسيقى والأخبار وغيرها من المعلومات. وبينما لا جدال في تأثير تطورات الإذاعة والتليفزيون على النثر القصصي والعكس، فإنني أردت من عبارة "برنامج حواري إذاعي" أن تردد صدى من المصطلح الذي أستخدمه "قصص حواري"؛ ذلك أن الحديث الإذاعي والحديث التليفزيوني والقصص الحواري كلها تعطي القيمة للانخراط في حوار حول المضمون، وهو انخراط زائف برغم الانقسام الذي يحدث على المستوى التكنيكي. إنني أفترض أن تقدير قيمة التفاعل يظل- جزئيًّا - غير مدرَك، حتى وهي تميز الكثير من الظواهر الثقافية في عصرنا، عصر الشفاهية الثانوية.

وقبل أن أوسّع من تعريفي للقصص الحواري، أود أن أضع استجابة تلميذي المرتبكة في سياقها الصحيح، استجابته حول الحكم على أولئك القراء الذين لا يدركون الفارق بين عالم القص والعالم الحقيقي الذي نعيش فيه؛ إذ وصفتُها بأنها استجابة ساذجة، أو ربما جاهلة. إني لأرى الرابطةَ الآن بين نظرة كهذه للأدب (وهي نظرة ترعاها الآن كثير من البيئات الأكاديمية) وبين ذلك العداء المتنامي في المجتمع المعاصر للكلمة المنطوقة على العموم؛ فباستثناء المتحمسين للإعلام، وبعض علماء اللغة المحترفين، أشك في أن

أكثر الناس– من المتعلمين تعليمًا رسميًّا– يخشون من تهديد الشفاهية الثانوية للثقافة المطبوعة، ومن أنه يفضي باطّراد إلى انهيار في الكتابية. وبينما توجد مبررات وجيهة ومتعددة لوجوب انشغال المتعلمين والجمهور العام بمستويات الكتابية وبعمليات الفشل في تعليم أجيال متلاحقة، فإن الافتراضات حول القيمة النسبية للخطابين المنطوق والمكتوب، تؤكد ذلك الانشغال، وتعوق تقديرنا للظواهر المتعددة التي هي نتاج لتبدلات جديدة بين الشفاهية والكتابية. ولو استطاع البشر أن يوقفوا مؤقتًا ما اعتادوا عليه طويلا من التفكير في الشفاهية والكتابية بصفتهما نقيضين، ربما نستطيع فهم أشكال الاتصال الناهضة الجديدة، مع ما يستلزمه انتشارُ هذه الأشكال من مكسب ومن خسارة[1] .

القصص الحواري شكلٌ ناهضٌ، ولكي أستوضحَه لنفسي، كان عليَّ أن أواجِهَ، ليس فقط وجهاتِ النظر الشخصية والمجتمعية حول الثقافة الشفاهية

---

(١) ينتهي دوجلاس بيبر Douglas Biber إلى أنه بينما يُعد الكلام بالنسبة لعلماء اللغة في القرن العشرين كتابةً مبدئية عابرة، فإن الرأي المستقر هو أن اللغة الأدبية المكتوبة هي اللغة الحقيقية (١٩٨٨-٦) ويتحدث روبن ليكوف Robin Lakov عن مخاوف الجهل من غلبة الأمية، بسبب هيمنة ما هو شفوي، ويشير إلى أننا لن نفقد شيئًا ذا قيمة (١٩٨٢ – ٢٥٧، وانظر أيضًا مناقشتي لليكوف في الفصل الأول). ويكشف عمل سفين بيركيرتس Sven Birkerts عن هذه البارانويا. وهناك بعد ذلك وجهات نظر أكاديمية تقول بأن علينا، لا أن نأخذ الثقافة المطبوعة على أنها أمر بديهي، بل أن نحتفي بها (انظر مثلاً كيس Case ١٩٩٦) وتقدم الدراسة الأخيرة لميتشيل ستيفنس Mitchell Stephens "صعود الصورة ، سقوط الكلمة" *The Rise of the Image, The Fall of the Word* (١٩٩٨) أملاً في الوصول إلى توازن أكبر لتبدلات الكتابية، خصوصًا في اتجاه الصفة المرئية، وهو ما لا يتسع المجال لتفصيله هنا.

والثقافة الكتابية، بل أن أواجه أيضًا أزمة أكاديمية وثيقة الصلة بعملي: أزمة حول دور الدراسات الأدبية في عصر الدراسات الثقافية. وبينما ظلت تعريفاتُ الدراسات الثقافية، وحسناتُها، وسيئاتُها مثارَ جدال، آمنتُ بأن الدراسات الثقافية واحدٌ من تلك التطورات التي تغير من تصوراتنا الخاصة عن "الأدب"، وعن "الدراسات الأدبية". ربما نرفض في الواقع مصطلح "الدراسات الثقافية" ونضع مصطلحًا جديدًا، وربما نطور من ممارستنا لتداخل التخصصات، غير أنني لا زلت أؤمن أن النموذج السائد في جامعات ألمانيا القرن التاسع عشر، نموذج التخصصات الأكاديمية المنفصلة، كان قد انهار فعلاً ومن دون جدال. لقد علمتنا الدراساتُ الثقافية أن الظواهر الثقافية مترابطة. لا يمكن فهم بعضها بمعزل عن الأخرى، وعليه فإنه يجب ألا يتم تحليلها على هذا النحو. يجب أن يطرح الدارسون شباكَهم على أوسع نطاق لوصف ما يربط بين هذه الظواهر. لقد كشف فيلسوفُ الإعلام مارشال ماكلوهان Marshall McLuhan عن فهم للثقافة مُشابهٍ لهذا؛ حين أكد أن استخدام الراديو لإذاعة الصوت البشري على هذا النطاق الواسع، كان ذا صلة بإنتاج "أشكال جديدة من التجربة الإنسانية " (١٩٦٤ - ٣٠٢). لقد لاحظ مقاومةَ الدارسين للتغير، متعجبًا من "الجهل العام بالأثر النفسي للتكنولوجيا " (ص ٣٠٤). وبطبيعة الحال فقد خلق ماكلوهان نفسُه الشغفَ بـــ"الأثر النفسي للتكنولوجيا"، والآن تناضل دراساتُ الإعلام - وهي دراساتٌ بينية بالضرورة - في جامعات متعددة في "القرية الكونية"(٢).

---

(٢) فكرة ماكلوهان عن العالم كله بصفته قرية كونية واحدة، تعرضت لانتقادات وجيهة،

النموذج البيني في رأيي، لا يعني التخلي عن الدراسة الفاحصة للنصوص الأدبية، ولا التخلي عن الأدوات التي تشكلت من أجل فهم الكيفية التي يعمل بها النثرُ القصصي[٣]. بل إن دروسًا من الدراسات الثقافية، تدعو إلى شرح الطريقة التي يستجيب بها النثر القصصي، ليس فقط لتطورات من داخله مثل استخدام تيار الوعي أو الحكي بالفعل المضارع، بل أيضًا لأنماط متعددة من القوى– مثل منتجات ثقافية أخرى – يتخلّق بها الأدب في العالم ويُستهلك. ومن ثم فإن مقاربة الدراسات الثقافية لأعمال النثر القصصي في القرن العشرين، تقتضي عنايةً خاصة بالطريقة التي قد يستجيب بها الأدب للشفاهية الثانوية، وهي المهمة التي أظن أنها لم تُنجَز بعد، بسبب التوجهات المشار إليها لتشويه الحديث وتبجيل الأدب (ومن ثم عزله). وقد كانت حملةُ باختين Bakhtin لوضع القصص النثري في "أنواع كلامية" speech genres متعددة (١٩٨٦)، ومشروعُ برات Pratt لتعريف الأدب بأنه "فعل كلامي" speech act (١٩٧٧)، ومحاولةُ فلوديرنيك مؤخرًا لاستخراج الأنماط السردية عبر خصائص من "القص الحواري المتزامن" spontaneous conversational storytelling (١٩٩٦) نماذجَ ثلاثة من البحوث الأدبية السابقة التي حاولت

بسبب تجاهلها للاختلافات الفعلية بين المجتمعات، خصوصًا فيما يتعلق بإمكانية الوصول للتكنولوجيا. وأنا إذ لا أستهدف تجاهل هذه الاختلافات الثقافية، أستخدم عبارة ماكلوهان للتركيز على أنه في الحقيقة لا يوجد مكان على الأرض اليوم لم تمسسه التكنولوجيا بصورة أو بأخرى. وبهذا المعنى فإن كل ثقافات العالم تشارك في الشفاهية الثانوية، رغم أنها لا تشارك طبعًا بالطريقة نفسها. وكما يقول برايان ستوك Brian Stock فإن "المجتمعات – تحت تأثير وسائط الاتصال المعروفة – لا تتطور بالدرجة نفسها ولا بالصورة نفسيا".(١٩٩٠ – ٩).

(٣) ناقشت هذه النقطة بشكل أكثر تفصيلاً في كاكانديز (١٩٩٧ – ٩).

أن تتجاوز الثنائية التقليدية الخاصة بالشفاهية والنصية. وأنا أقدم هذه الدراسة بروح قريبة من هذا، ومع ذلك فأنا أُميزها عن تلك الدراسات، من خلال محدداتها الثقافية والتاريخية؛ فالطروحاتُ الأساسية في هذه الدراسة ليست حول الأدب أو الكلام على العموم، بل حول اتجاه محدد في القصص النثري المعاصر. فمن خلال الموقع المتقدم الحالي للدراسات الثقافية، أرى أن الخرائط المتاحة لرواية القرن العشرين (الواقعية، الحداثية، ما بعد الحداثية ...إلخ) لم تعد تساعدنا بما فيه الكفاية للتعرف على خصائص محددة للمشهد الثقافي. إن علينا أن نطرح أسئلة مختلفة، نعيد من خلالها التعرف على ترسيم الخطوط الأساسية. عليَّ إذن أن أخطو باستعارتي الطبوغرافية هذه خطوة إلى الأمام؛ إنني لا أشير إلى أن القارات قد تبادلت مواقعَها، بل إلى أن هناك سلاسل جبال، وصحارى، كان الناس يستخدمونها، غير أننا لم نرسمها بعد. وإدراكنا للحديث القصصي، قد يساعدنا في ترسيم بعض خطوطها الأساسية.

خلال جولتي التعليمية الأولى في مجال الرواية، كنت متربصة ومجبرة على ملاحظة أن رواية كالفينو *If on a winter's night a traveler* تتوجه إلى تلميذي بطريقة مختلفة عن تلك التي توجهت بها رواياتٌ أخرى مما قرأنا في ذلك المقرر؛ فتلميذي ذاك لم يكن يشعر أن الرواية تتوجه إليه بمعنى أنها تطرح موضوعًا مثيرًا بالنسبة له، لقد شعر أنها تتوجه إليه، بمعنى أنه أحسّ أن أحدًا يحاوره، عاش كتابةً "مصنوعة بعناية"، بحيث تكون محادثة يلعب هو فيها دورًا؛ فالرواية كانت تتكلم إليه، وتدور حوله. لقد حفزتني استجابته، خصوصًا اختياره لكلمة "حديث" talk أن أسأل نفسي: بأي معنى يمكن للقراءة أن تكون مثل المحادثة. الإجابة التي وصلتُ إليها فعلاً،

بعد قراءة احترافية في علم اللغة الاجتماعي، أنه في حالة نصوص معينة يمكن للقراءة أن تعدّ "حديثًا كأنه تفاعل" talk as interaction[٤]. وأنا أعني بعبارة "الحديث بصفته تفاعلاً" المحادثة التي هي "منظومة لتبادل الأدوار" turn-taking system. إن "التبادلات" أو "الانتقالات" كما فهمها إرفنج جوفمان Erving Goffman ودارسون آخرون لعلم اللغة الاجتماعي، ليست بالضرورة تبادلات أو انتقالات لفظية، بل إن ما يميزها هو تعبيرها عن **نزوع إلى التبادل**. ويفكّر جوفمان في الانتقالة الأولى تحديدًا، أو"العَرْض" statement بصفته عنصرًا كاشفًا عن "نزوع إلى نوع من الإجابة له ما بعدَه". والانتقالة الثانية، أو "الرد" Reply، تتميز بالنظر إليها وكأنها إجابة من نوع ما عن مسألة عُرِضت قبل ذلك" (١٩٨١-٢٤). ومن بين تلك الخطوط، في كثير من الثقافات، التصفيقُ معًا تعبيرًا عن "الاستجابة" (استحسانًا) لتقديم قصة أو مسرحية كاملة، وكأن ذلك "عَرْضٌ ينتظر الردّ". وبالمثل تلويحةٌ بمعصم المرء العاري وبنظرة ساخرة على وجه شخص آخر تساوي تمامًا عبارة "هل لديك الوقت؟". وكذلك هزُّ الرأس يمينًا ويسارًا بما يعني بالضبط موقفًا من المسألة المطروحة، يساوي الاستجابةَ اللفظيةَ "لا".

إني لأسعى - باستخدام إطار (الحديث بصفته تفاعلاً) في إعادة النظر في القصص النثري خلال القرن العشرين - إلى التعرف على نصوص يمكن تصنيفها وكأنها "عُروض" بالمعنى الذي قصد إليه جوفمان، أي أنها نصوص

---

(٤) العبارة المعيارية هنا هي "الحديث في تفاعل" talk in interaction، بمعنى دور الحديث في تحقيق مهام في التفاعل بين الأشخاص. وأنا هنا أعدل العبارة بحيث تكشف عن واحد من متضمناتها: أن الحديث نفسه عملية تفاعل.

في انتظار رد أو إجابة. وأقصد هنا بالنص الذي هو عَرْض، أو الجزء الأول من عملية المحادثة، تلك النصوصَ التي تتطلب من قرائها الردَّ عليها بطرق معينة. إن نصوصًا كهذه لا تضطر "الحكيَ"telling أن يرقى إلى "العرض"showing – إذا استخدمنا المصطلحات التي أشاعها هنري جيمس وتلميذه بيرسي لوبوك، المصطلحات التي أثرت على طريقتنا في رسم الخرائط الأولى للقص النثري في القرن العشرين – بل هي نصوص تشفُ عما فيها من "مخاطبة" addressivity كما أشار باختين. وحين يقوم بقراءة نصوص كهذه قراءٌ من لحم ودم، مثل تلميذي ذاك ومثلي أنا نفسي، أي قراء يجدون أنفسهم شاعرين بشيء ما، شيء مثل أنهم هم جمهور هذا النص، شيء مثل أنهم يريدون الكشف عن "النزوع" الذي يبدو أن هذه النصوص تشي به، يمكن القول بأنهم قراء يستجيبون أو "يردُون" بالمعنى الذي قصد إليه جوفمان. وفي نمط التحليل الذي أقترحه هنا، أن تفعل شيئًا (تشعر بشيء، تفكر في شيء) وأن تدرك شيئًا بصفته ردًا مناسبًا على النص الذي كان عرضًا أوليًا، فإن هذا يجعل القراءة عملية تفاعل، أو عملية "**حديث**" (بالمعنى المصطلحي الذي أستخدمه هنا). ويمكن القول بأن كل النصوص – أدبية وغير أدبية – تكشف عمن تتوجه إليه بالخطاب بمجرد كونها مدوّنة، وأن كل قراءة تنطوي على استجابة ما، ولكن – بالمعنى الموجود في الدراسات الثقافية– فإن مفهومي عن الحديث (وهو مفهوم لا ينطبق إلا على سياق تاريخي يُكتب فيه الأدب ويُقرأ، مع وعي بأنه عملية تواصل تستهدف التأثير في العالم الفعلي) يجب النظر إليه باعتباره سباحة ضد التيار، أي

باعتباره سباحة ضد هيمنة النظرة الجمالية للأدب في القرن العشرين، نظرة الفن للفن.

وتساعدنا قراءةُ القصص النثري وكأنه منظومة لتبادل الأدوار مثل المحادثة، في ملاحظة نصوص من مراحل وأماكن مختلفة لم تحظَ بالاهتمام الكافي إلى اليوم، وفي التعرف على الطرق الرابطة بين هذه النصوص وبعض النصوص الأخرى المعروفة بشكل أكبر. ومساهمة هذه الدراسة هي الربط بين مثل هذه النصوص بعضها والبعض الآخر، لا من خلال المضمون أو التقاليد القومية أو الحركة الأدبية أو الأسلوب أو التكنيك، بل من خلال نمط التبادلية الذي تمثله، نمط التفاعل الذي تخلقه هذه النصوص بينها وبين القراء، نمط الاستجابة الذي تسعى إليه خارج إطار التناقل بين القراءة والكتابة. إن التركيز على القصص النثري بصفته حديثًا، يسمح لنا بالسؤال عن ماهية العمل الثقافي الذي يقوم به هذا النوع من التفاعل في عصرنا، عصر الشفاهية الثانوية. ولقد سمحت لي إجاباتي المختلفة عن هذا السؤال، ليس فقط أن أقسم إلى مجموعات نصوصًا معينة، من بين ما أسميه القصص الحواري، وتبدو لأول وهلة وكأنها تؤدي وظائف متشابهة، بل أيضًا أن أربط بين هذه المجموعات من النصوص والتطورات الثقافية غير الأدبية.

إنني أفكر في هذه المجموعات من النصوص وكأنها صيغٌ للحديث، والصيغ التي سأدرُسُها في هذا الكتاب هي "الحكي" storytelling ، و"الشهادة" testimony، و"الالتفات" apostrophe، و"التفاعلية" interactivity. وطبقًا لرأي

الشفاهية الثانوية الذائع، فإنني يمكن أن أزعم أن هناك بالضرورة صيغًا أخرى، يمكن أن يتعرف عليها خبراء آخرون، لهم معرفة ثقافية مختلفة عن معرفتي. أما الآن فسأقدم صيغي الأربعة في منظومة تبرز المعيار الذي أرتضيه في تعريف التفاعل. وبعبارة أخرى، فإنني أشرح هذه الصيغ على محور التبادل وهو يتزايد؛ فكل صيغة من هذه الصيغ المتوالية، تتطلب جهدًا أكبر من جانب القارئ، في إدراك ما يمارسه النص من دعوة للتفاعل، أو قيام بالتفاعل.

جاءت دراستي في خمسة فصول: في الفصل الأول أحدد مفهومي للقصص الحواري، من خلال شرح الفكرة العامة عن الحديث بصفته تفاعلاً، ومن خلال تطوير أوسع لأفكار محددة، مثل أفكار "العرض"، و"الرد"، و"الحديث" التي قدَّمتُها بإيجاز منذ قليل. إنني أستعرض المفاهيم الحالية الخاصة بالثانوية الشفاهية، وأشير كيف يمكن أن تساعدنا لفهم هُجنة التواصل في عصرنا. كما أنني أنظر في الحديث الإذاعي والحديث التليفزيوني للكشف عن التفاعل عبر وسيط، وهي خصيصة بنيوية تشترك فيها هذه الأنواع مع القصص الحواري.

كل فصل من الفصول الأربعة القادمة، يناقش واحدة من صيغ القصص الحواري الأربعة؛ فكل فصل منها يسعى جاهدًا للكشف عن طبيعة "النزوع إلى التبادل" orientation to exchange في تلك الصيغة، عبر مناقشة للظروف التاريخية والثقافية التي تستجيب لها، ومن خلال القراءة الفاحصة لنصوص أدبية متعددة. في الفصل الثاني، وعنوانه "الحَكي: الحديث

بصفته وسيلة للبقاء"، أشير إلى أن بعض روايات أواخر القرن العشرين، تتوجه إلى قرائها كما لو كانوا ليسوا مجرد مشاهدين، بل أيضًا وكأن هؤلاء القراء / المستمعين ملتزمون بالحفاظ على علاقات دائمة بينهم وبين الرواة. وإني لأستخدم مصطلح "الحكي" لأشير به إلى ارتباط هذه النصوص بعملية التبادل الشفاهي في القصص، بما فيها من حميمية وحضور يحاول هؤلاء الرواةُ إعادةَ إنتاجهما بطرقهم الخاصة. ولأنني أشك في أن كل ثقافة في القرن العشرين، كانت ترصد تلك العلاقة المتبدلة بين الشفاهية والنصية، فقد انتقيتُ أمثلتي من ثقافتين اثنتين على وجه الخصوص، كانتا توظفان الحديثَ لاجتياز المعرفة الثقافية والتاريخية التي تحافظ على الجماعة: أعني الثقافة اليونانية الحديثة، وثقافة أمريكا اللاتينية. وهذا الانشغال بالتواصل الشفاهي واضح في نصوص أواخر القرن العشرين - مثل "إكليل الزفاف الثالث" لكوستاس تاشتسيس، Kostas Tachtsis's *The Third Wedding* و"ماما داي" لجلوريا نايلور Gloria Naylor's *Mama Day* – حيث العلاقة التي يقيمها كلُ نص مع القارئ، الذي هو مستمعٌ يتحول بدوره إلى قائم بالحكي. وأنا أبرز هذه العلاقات بالرجوع إلى نصوص القرن التاسع عشر، مثل "لوكيس لاراس" لديميتريس فيكلاس Dimitris Vikelas's *Lukis Laras* ، و"عبدتُنا" لهاريت ويلسون Harriet Wilson's *Our Nig*، حيث كشفت الضجة السردية للاستجابة، عن إيمان بأن خلق علاقة بين النص والقارئ، كان بالفعل وحرفيًا، مسألةَ حياة أو موت. إن علاقتنا مع الحكي بصفته شكلاً أوليًا للتفاعل الإنساني، هذا الطلب الملحّ - بالمعنى الأساسي، وبمعنى المحافظة

على الحياة – الموجه إلى القارئ بأن "يستمع"، أوحى لي بضرورة النظر في صيغة الحكي قبل غيرها من الصيغ.

في الفصل الثالث، وعنوانه: "الشهادة: الحديث بصفته معاينة"، أشيرُ إلى أن الروايات من مجتمعات مختلفة على مدار القرن العشرين، حاولتْ الاستجابةَ لما أصابها من صدمة – بسبب الحرب، والأنظمة المستبدة، والعنف المتبادل – عن طريق معاينة أفعال العنف المتفشية هذه. وتقتضي طبيعة الصدمة نفسها تعديلاً لمقولات الحكي والسماع، بحيث تفيد أن بناء قصة ما حول الصدمة، هي مهمةٌ يتعاون فيها الشاهدُ/الضحية، ومَن يمكنه إذاعة الشهادة. وبينما ينادَى القراء في صيغة الحكي عبر توجيه مباشر بأن يستمعوا (أو يستقبلوا القصة) بما يلائمها من موقف، فإن الحديث في صيغة الشهادة يصعب فك شفرته؛ إذ يجب أولاً أن يدرك القراء النص وكأنه دعوةٌ للشهادة. ثم يجب عليهم بعد ذلك أن يشرّحوا الدليل، في نوع من الاشتراك في الشهادة يبدع قصةَ الصدمة للمرة الأولى. ويمكن للشهادة على وقوع الصدمة أن تأخذ شكل أداء نصي قائم على المحاكاة، محاكاة أعراض الصدمة (التكرار مثلاً، والحذف، غياب وجهات النظر الداخلية في السرد)، أو محاكاة لعملية "الحكي" نفسها (نصوص غير مكتملة مثلاً، أو غير منشورة، أو نصوص أسيءَ فهمُها، ثم تم تفسير عدم نجاحها فيما بعد، بأنها كانت رؤية عيان أو شهادة على الصدمة). وأنا أقدم هنا تحديدًا، منظومةً من "دوائر المعاينة" التي تفسر الشهادة، وفي مستويات مختلفة من النص: مستوى القصة، ومستوى الخطاب، ومستوى الإنتاج ومستوى التلقي. أشرح هذه الدوائر بإيجاز، مع مساحة واسعة من النصوص المعروفة في القرن العشرين.

("السيدة دالاوي" لفرجينيا وولف، "السقوط" لألبير كامي، و"حكاية خادمة لمارجريت أتوود)، ثم أقدم بعد ذلك معالجة تفصيلية لرواية غير معروفة جيدًا، هي رواية "أم يهودية" لجرترورد كولمار، أوضِّحُ من خلالها كيف تتداخل دوائر مختلفة، ينتج عنها حديثٌ بين النص والقارئ المعاصر.

أما الفصل الرابع، وهو بعنوان" الالتفات: الحديث بصفته أداءً"، فيستعير من الصورة البلاغية الخاصة بالالتفات عن الجمهور المعتاد، لمخاطبة شخص أو شيء غير قادر على الرد ؛ نظرًا لأنه غائب، أو ميت، أو جماد، أو لمجرد أن هذا تقليدٌ فني. ورغم أن الالتفات نوقش قبل ذلك باستفاضة في سياق الخطابة والشعر الغنائي، فإن أحدًا لم يلاحظ أنه يُستخدم بانتظام في بعض القصص الحديث، حيث يحكي الراوي قصة بضمير المتكلم (الظاهر أو المستتر) من خلال التوجه إلى أنت لا يَردّ. الالتفات استعارة مناسبة تمامًا لوصف نمط من أنماط القصص الحواري؛ ذلك أن محتوى الرسالة المنقولة هنا، أقل أهمية من العلاقات الناشئة عن الموقف التلفظي المعقد. إن أبنية المخاطبة تتحرك، لا لتشجع ردًّا لفظيًّا يقوم به مخاطَبون معينون (وهم إلى جانب ذلك، قد لا تكون لديهم القدرة على الكلام)، بل لتشجّع الاستجابة الوجدانية داخل القراء الفعليين. وبينما يمثل إدراك النص في صيغة الشهادة وكأنه "عرض"، تحديًا تأويليًّا بالنسبة للقراء، فإن القراء في صيغة الالتفات ربما يواجهون مهمة أصعب، مهمة إدراك المخاطبة على أنها ذات طابع مزدوج، فهي لهم وليست لهم في الوقت نفسه. يمكنهم أن يختاروا الوقوف عند دور المخاطَب، بينما يدركون أنهم يؤدون سيناريو مكتوبًا لشخص آخر. وأنا أصف الاستجابات الفعلية والمفترضة للقراء إزاء الأنت

الالتفاتية في رواية "هذا ليس من أجلك أنت" لجين رول، و"التحول" لميشيل بوتور، ورواية جونتر جراس القصيرة "قط وفأر"، وقصة خوليو كورتاثار "جرافيتي"، و"قصة حياة" لجون بارث. ثم أختم بالرجوع إلى النص الذي دفعني لبحث القصص الحواري: رواية إيتالو كالفينو "إذا في ليلة شتاء مسافر". وقد كشفت قراءاتي كيف أن الالتفات – الذي هو مخاطَبةٌ، وليس مخاطبة بالضبط – تعطينا نوعًا آخر من الرسالة، رسالة حول العوائق المتنوعة التي تقف في طريق الحميمية في مجتمعات ما بعد الحداثة، وما السبيل إلى إزالتها.

في الفصل الخامس، وعنوانه "التفاعلية: الحديث بصفته تعاونًا"، رسمتُ ما يبدو أنه نهاية لعبة القصص الحواري. إن ابتكارات أواخر القرن العشرين في تكنولوجيات الاتصال أفرزت حقبة من الحكي التفاعلي؛ إذ تؤدي التكنولوجيا إلى تفعيل النزوع نحو التبادلية – وهذا ما لاحظته في القصص النثري خلال القرن العشرين – كما أنها أفضت إلى نشاط أعظم من جانب القراء. وإذا فكرنا في دور القارئ ضمن الصيغة الالتفاتية، باعتبار أنه عنصر مكتوب أو مؤدًّى، فإن كتابة النص نفسها في الصيغة التفاعلية تتطلب نشاطًا من الجانبين المشاركين في الحديث، اللذين كان يطلق عليهما تقليديًّا اسم "الكاتب" و"القارئ". وأنا أبدأ هذا الفصل بتحليل موجز لرواية خوليو كورتاثار الرائدة "لعبة الحجلة"، حيث يُدعَى القراء إلى إبداع نصهم الخاص، عن طريق تجميع الفصول في أحد نظامين. وبطبيعة الحال، فأن تدعو إلى القراءة بنظام ما، وليس بالنظام التقليدي الذي يمضي من البداية إلى النهاية، فإن هذا يعني فتح الباب للقراءة في أي نظام للتتابع، مهما كان ذلك النظام؛

وعلى هذا النحو يمكن أن تعد رواية "لعبة الحجلة" نصًا رائدًا في القصص القابلة للتوالد، القصص التي لا "تُحكَى" إلا حين يَختار القارئ، وحين ينظِّم، بل ربما حين يكتب. وأنتهي هنا بالنظر في نصوص الكومبيوتر الفائقة، والفيديو القائم على التفاعل، وهي الصيغ التي بدأت تتلاشى من خلالها مفاهيم خاصة جدًا - كالكتاب، والكاتب، والقارئ - تمامًا كما حدث بالنسبة لمفهومي عن القصص الحواري.

ومثل مؤلفي معظم مشروعات الدراسات الثقافية، فإنني أزعم مزاعم كبيرة بالنسبة للظواهر التي أدرسها. وأحاول أن أؤيد هذه المزاعم عن طريق قراءة مجموعة خاصة وكبيرة من النصوص، وفي سياقات تتطور على نحو معقد. وكان أهم ما يقود اختياراتي لروايات وقصص محددة، هو الحرص على اختيار ما يشرح - بوضوح - الصيغةَ التي أدرسها في كل فصل. غير أنه كان من أهدافي أيضًا اختيار أمثلة قد لا يألفها القراء، على أمل أن أؤيد أطروحتي بأن الحديث ظاهرة على قدر كبير من الانتشار. كانت مجموعةُ النصوص التي اخترتها تلبي غرضين: أحدهما عمليٌّ، والآخر أكثر جوهريةً. أما بالنسبة للغرض العملي، فقد استخدمت - كلما كان ذلك متاحًا - ترجماتٍ منشورة للنصوص غير الإنجليزية، وذلك حتى أفعِّل التقييمات المستقلة التي يبديها قرائي بالنسبة لقراءاتي أنا. وظلت هناك حالاتٌ لا تكون فيها هذه الترجمات مطابقةً بما فيه الكفاية للنص الأصلي، لتوضيح النقطة التي قصدتُ إليها، وفي مثل هذه الحالات وضعتُ النصَّ في لغته الأصلية إلى جانب ترجمتي له. وأما بالنسبة للغرض الجوهري لمجموعة النصوص التي اخترتها، ونظرًا لتباين الموروثات التي اخترت منها، فإن النماذج التي اخترتها ظلت محصورة فيما تدربت عليه من نصوص غربية في الأساس. وكلي أمل أن يسعى

الدارسون للبحث عن القصص الحواري غير الممثل في هذه الدراسة، والذي يجدونه في القصص النثري داخل ثقافاتهم، وسوف أرحب بأية صيغ يضيفونها، أو أية تعديلات قد يقترحونها على ما طرحته من صيغ.

يشير التصدير غالبًا إلى أصول الدراسة التي يقدم لها، وهذا التصدير ليس استثناء. ولكنني لم أعترف عند لقائي مع الطالب الذي "تحدث" مع كالفينو، إلا بما دفعني صراحة إلى تطوير مفهوم القصص الحواري، وأود هنا أن أختم بإشارة موجزة إلى المصدر الشخصي جدًا لدراستي؛ ذلك أنني أؤمن بأن هذا يضيف عمقًا لتأثري بموضوع الشفاهية والنصية، كما يضيف عمقًا لما أصبحت أشعر وكأنه هَوَسٌ بنصوص أدبية معينة.

كنت أتعجب دائمًا لماذا يحكي أفرادُ عائلتي القصصَ بالطريقة التي يحكون بها. حتى عندما كنت أصغر، كنت ألاحظ كيف أن كل واحد من عائلتنا كان يميل لربط أشياء كثيرة بحكي حادثة ما، مبتذلة أو عادية تمامًا. لا أحد من عائلتي يحكي قصة قصيرة؛ فنحن لا نذهب مباشرة أبدًا إلى الحادثة، وإنما نصف مشهدًا بكل الشروح التفصيلية عن الناس الموجودين فيه، وكيف عرفناهم. حين يود واحد منا أن يحكي عن شعور أو عن فكرة ما، نبدو دائمًا وكأننا نضمِّن هذا في قصة: كيف وصلتُ إلى هذا الشعور أو تلك الفكرة. وبينما كنت – مثل أي واحد من أفراد عائلتي – أنخرط في ذلك السلوك (لقد كنت أعرف مثلاً أنني سأبدأ هذا التصدير بحكاية قصة عن كيف وصلت إلى فكرة القصص الحواري) كنت أجد نفسي أيضًا وبصورة ما، متورطًا فيه.

حين بدأت البحث في ديناميات الشفاهية والكتابية، كنت على يقين بأنني أسعى وراء مسألة فكرية تمامًا. ولكنني ما لبثت أن أدركت إلى أي مدى ترك هذا البحث أثره على أزمتي مع أسلوب عائلتي في الحديث. إني لأذكر إحساس الراحة الذي شعرت به بعد قراءة التحليلات المقارنة التي قامت بها ديبورا تانين Deborah Tannen لردود فعل النساء – اليونانيات من أثينا، والأمريكيات من كاليفورنيا –على الفيلم الصامت نفسه (١٩٨٠ – ١٩٨٢ أ). ورغم أن والديَّ قد نشآ في ريف اليونان، وأنني نشأت في نيويورك، فإن المشارِكات في دراسة تانين كانت استجاباتُهن متقاربة على نحو أثار اهتمامي، والحقيقة أنها كانت استجابات متقاربة بحيث وجدتُني متماهية معهن جميعًا.

وفي تقييم استجاباتهن للسؤال: ماذا حدث في الفيلم؟ ترصد تانين مجموعات متعددة من الفروق يمكن تنظيمها وفقًا لخطوط ثقافية؛ فبينما ناقشت الأمريكيات الفيلم كفيلم، وحكين التفاصيل، وأعدن بناء التتابع الزمني، مستخدِماتٍ في ذلك مصطلحاتٍ من التكنيك السينيمائي، اتجهت اليونانياتُ إلى تقديم شروحات عن أحداث الفيلم وشخصياته، واستبعدن الإطار السينمائي والتفاصيل التي لم تسهم في فهمهن لفلسفة الفيلم. لقد ركزت الأمريكيات على **محتوى الرسالة** لبيان مهاراتهن في التحليل، بينما استخدمت اليونانيات **التفاعل الشخصي** لبيان مهاراتهن في الحكي. ومع أن كل واحدة قد قدمت إجاباتها شفويًّا لمن أجرى المقابلة، فإن تانين تشير إلى أن الأمريكيات، كنّ يستخدمن استراتيجيات "كتابية" تعلمنها في المدرسة، وأنهن كن مرتبطات بموقفٍ من

يجري المقابلة، بينما كانت اليونانيات تستخدمن استراتيجيات شفاهية تعلمنها في البيت، وكن يرتبطن بالتواصل بين الأشخاص (تانين وغيرها من الباحثين، يربطون التركيز على "الرسالة" بالثقافة الكتابية، والتركيز على "العلاقة" بالثقافة الشفاهية). وتنتهي تانين إلى أنه " بقدر ما يكون أي أداء لفظي تدريبًا على تقديم الذات، تبدو الأمريكيات معنيّات بتقديم أنفسهن في صورة مُشاهِدات سينما محترفات وقادرات على الاستعادة، بينما تهتم اليونانياتُ بتقديم أنفسهن في صورة قاضيات عادلات فيما يتعلق بالسلوك الإنساني وحاكياتٍ مُجيداتٍ للقصص (١٩٨٠ -٥٥). وبينما كنت أجد هذه الخصائص المميزة للاستراتيجيات الشفاهية والكتابية خصائص بالغة التبسيط، كان عمل تانين يساعدني - بصفتي عضوًا منتميًا لكلتا الثقافتين - في فهم الكيفية التي أحكم بها على استراتيجيات عائلتي في الحكي، وذلك عبر معايير أمريكية تعلمتُها خارج البيت. غير أنني عند الحديث، ومثل النسوة اليونانيات في دراسة تانين، سأحكي القصص على طريقة أقاربي.

لقد عرفتْ الحضارةُ اليونانية الكتابةَ بالطبع لآلاف السنين، ومع ذلك فإن الاستراتيجيات الشفاهية - ولظروف تاريخية، مثل الاحتلال العثماني لقرون (بقمعه للمدارس اليونانية)، وكان هذا أكثر الظروف تأثيرًا - قد لعبت دورًا واسعًا في تشكيل الثقافة اليونانية الحديثة والحفاظ عليها. وحيث إنني تعلمت بنفسي ما يتصل بطبيعة الشفاهية والكتابية على وجه العموم، فقد بدأت ألاحظ أن السمات التي يُستشهَد بها لشرح الطابع الفقير المزعوم للقصص النثري اليوناني، هي في الحقيقة خصائص مرتبطة بالحكي الشفاهي. من ذلك

مثلاً البنية القائمة على أحداث عارضة (Tziovas 1989)(٥). كنت أطمح إلى البحث عن عناصر شفاهية في النثر اليوناني، لا لكي أقارنه بموروثات أكثر كتابية منه وأعلن عن تخلفه، وإنما لكي أشخّص بشكل أدق، خصائصَه المميزة، باعتبار أن هذا النثر نوعٌ كِتابي يتطور داخل ثقافة بها "بقايا شفاهية" كبيرة حددها والتر أونج Walter Ong (١٩٨٢، ٦٨-٦٩). ومع أن النتائج المحددة لأبحاثي تلك نُشرت في أماكنَ أخرى، ولا تتصل مباشرة بما نحن بصدده هنا (كاكانديز ١٩٩٠- ١٩٩٢)، فإنني أشير إلى أبحاثي السابقة تلك، لأن حبي للنثر اليوناني بما فيه من "بقايا شفاهية" قادني إلى رسم إطار للسؤال الأوسع الذي يقف وراء هذا الكتاب، وهو سؤال خاص بالطابع الهجين للنثر المكتوب في (كل؟) الثقافات الأخرى في عصرنا، عصر الشفاهية الثانوية. وجدت نفسي أنتقل من تقييم أكثر آلية للقيم "الكتابية" و"الشفاهية" في رواية معينة، إلى بحث في القيم الثقافية التي تعبر عنها هذه الرواية، وفي العمل الثقافي الذي تؤديه ككل. ونتيجة لهذا بدأت أرى الاستراتيجيات النصية التي بدا أنها تجنّد القراء في علاقة، في أشكال من التفاعل مع أعمال القصص النثري، ربما كان لها نتائجها فيما هو أبعد من تجربة القراءة الفعلية. بدأت أفكر في الثقافات الشفاهية الثانوية التي أُنتِجَت فيها هذه النصوص، لا باعتبار أنها ثقافات يمكن أن تَسمع فيها الكلمةَ المنطوقة أينما ووقتما ذهبتَ، بل باعتبار أنها ثقافات تصبح فيها الخاصية الأساسية للحديث (أي كونها تضع المشاركين في

---

(٥) بينما منحت جائزة نوبل في الآداب لشاعرين يونانيين: جورج سيفيريس George Seferis (١٩٦٣)، وأوديسيوس إليتيس Odysseus Elytis (١٩٧٩) فإن روائيًا يونانيًا لم يتميز بعد.

علاقة) خاصيةً لها مكانتها في كل تجمعات الحياة تقريبًا. لهذا السبب أصبح الحديث هو المبدأ المنظم لدراستي. إن القصص الحواري يؤدي الوظيفة نفسها التي يؤديها الحديث: يخلق علاقات، ويُبرز التفاعل.

وإني لأفكرُ في هذا الكتاب وكأنه احتفالٌ بالحديث بكل معانيه؛ فأنا - مثل كل من قابلتْهم تانين من النساء اليونانيات - أهدِفُ إلى حكي قصة جيدة، وعلى شوقٍ أنتظرُ منكم الردَّ.

شكر وتقدير

هذا الكتاب عن الكتابة والقراءة من حيث هما وسيلة للتفاعل، والتفاعل هو الشيء الذي لم يكن لهذا الكتاب أن يُكتَب من دونه. وهو أيضًا كتاب عن القصص، وحيث إنني أحكي قليلاً من الحكايات في النص الرئيسي، فإنني سأحاول تحجيم القصص التي سأحكيها هنا. لقد أسعدني الحظ بالتدريس لعدد كبير من الطلاب الأذكياء في جامعة هارفارد، وجامعة تكساس في أوستن، وكلية دارتماوث؛ فأسهمت قراءاتهم بوضوح فيما أقرأ، وفي الطريقة التي أفكر بها في الأدب. وأود أن أشير على وجه الخصوص إلى الطلاب في سيمنار هارفارد عن كتاب "الكوميديا والرواية" لدونالد فانجر Donald Fanger، وكتاب "المؤلف والنص والقارئ" لسوزان سوليمان Susan R. Suleiman، حيث تبلورت البذور الأولى لهذه الدراسة في عقلي كباحثة دراسات عليا، وكذلك أشير إلى الطلاب في دروسي عن الأدب المقارن بعنوان "الفجيعة والقص النثري" في دارتماوث، حيث جربت نموذج سرد الشهادة الذي ظهر في الفصل الثالث من هذا الكتاب.

استغرق تطوير مهاراتي لكتابة هذا الكتاب سنواتٍ عديدة. وأود أن أشكر دوريت كوهن Dorrit Cohn لأنها علمتني كيف أقرأ قراءة متفحصة، وسوزان سوليمان Susan R. Suleiman لأنها أعطتني النموذج لكيفية المغامرة في أي شيء والاستمتاع به. ودعاني بكل الكرم، كل من مادلين

ماكسويل Madeline Maxwell، ويورجين ستريك Jurgen Streeck، وروبرت هوبر Robert Hopper من كلية الاتصال في جامعة تكساس في أوستن، للالتحاق بمجموعة المشاهدة بعد ظهر الاثنين، حيث عرفاني على أدوات تحليل المحادثة، وفتحا لي باب النظر إلى اكتشافات علماء اللغة الاجتماعيين في سياق الأدب. وأنا مدينة لمارجريت أليكسيو Margaret Alexiou، بأول اقتراح لقراءة أعمال والتر أونج Walter Ong، ومدينة بالشكر لدينا وجويل شيرزر Dina and Joel Sherzer لحواراتهما الملهمة حول الشفاهية والكتابية. لقد كانت جماعة دراسة الأدب السردي عالمًا خصبًا أتعلم فيه المزيد عن علم السرد، وأحاول فيه إبراز أفكاري، ولابد هنا من توجيه شكر خاص لجيم فيلان Jim Phelan، وبيتر رابينوفيتش Peter Rabinowitz، وجيري برنس Gerry Prin، لما قدموه لي من تعليقات مفيدة حول هذا المشروع. وبخصوص توضيحات ثقافية معينة تحدد الأمور المهمة في موضوع "الحديث"، أشكر والدي جون كاكانديز John G. Kacandes وصديقي ميخائيل هانشارد Michael Hanchard. وقد جاء اتصالي بالنصوص اليونانية الحديثة التي حللتها في الفصل الثاني، من خلال العالم الكبير جورج سيفيديس George P. Savidis، وساعدتني والدتي لوسي كاكانديز Lucie N. Kacandes لحل ألغاز المعنى في عبارات يونانية متعددة. ولم يكن لجولاتي في الفضاء الإلكتروني أن تتم لولا مساعدة أصدقائي العالمين بالكومبيوتر ديفيد بوش David Bush وألفريد دوبراز Alfred Dupraz ومارك كومينا Marc Comina. كما أتوجه بالشكر لسيباستيان Sebastian الذي أوضح لي كيف أستخدم عصا التحكم، وأجاب

على أسئلتي، ولكيث Keith الذي كشف لي بأناة عن الإثارة التي يجدها في ما هو غير واقعي.

وهناك مساعدة ملموسة في كتابة هذا الكتاب جاءت من كلية دارتماوث في صورة جائزة بيرك Burke للأبحاث، ومنحة الكلية للشباب. أما مساعدات كل من لوريان زيبسي Lauryn Zipse ولاورا مونتيجو Laura Montague وليندا ويليامز Linda Williams وسوزان ستايلز Susan Stiles وأودري شوي Audrey Choi، فقد أغنت على نحو كبير البعد التاريخي لهذا المشروع. وأتوجه بالشكر لجيل فيرنازا Gail Vernazza لمساعداته التقنية. أما الدعوة التي تلقيتها لإلقاء محاضرة في مجموعة دراسة اللغة اليونانية الحديثة في مركز الدراسات الأدبية والثقافية وقسم الأدب المقارن في جامعة هارفارد، وسلسلة المحاضرات العامة في كلية ديفيدسون، وقسم الدراسات الألمانية في جامعة إنديانا، وسيمنار البحث في دراسات المرأة في جامعة تكساس في أوست، وملتقى الإنسانيات في كلية دارتماوث، فقد دفعت هذا المشروع إلى مراحل متقدمة. وأظهر كل من محرر السلسلة ديفيد هيرمان David Herman، ومحررة سلسلة الإنسانيات فيرجينيا رايت بيترسون Virginia Wright-Peterson، حماسًا للمشروع من البداية، وهو ما جعل تفاعلي مع مطبعة جامعة نيبراسكا ممتعًا ومنتجًا من البداية إلى النهاية.

وأود أن أتوجه بالشكر لميخائيل روبينر Michael Rubiner لسماحه عن طيب خاطرٍ، بإعادة طبع جزء من مقالة "ت. إس . إليوت متفاعلاً" التي ظهرت أولاً في صحيفة *New York Times Magazine* (١٨ يونيو ١٩٩٥).

كما أود أن أشكر المحررين والقراء المستقلين الذين ساعدوني في العمل على نسخ مبكرة لبعض الصياغات الأولى لهذا الكتاب. أما العناية بتفاعل النص- القارئ في الروايات اليونانية الحديثة التي ناقشتها في الفصل الثاني، فتعود في الأصل إلى مقالة "الشفاهية، ومخاطبة القارئ، و"الأنت" المستقلة: حول ترجمة ما يشير إليه ضمير المخاطب في النثر اليوناني الحديث (*Journal of Modern Greek Studies* 8, no. 2 [1990]: 223–43) ومقالة "الموروث الشفاهي والأدب اليوناني الحديث"(*Laografia: A Newsletter of the International Greek Folklore Society* 9, no. 5 [1992]: 3–8) وكانت قراءة لرواية كولمار مختصرة عن تلك التي تظهر هنا في الفصل الثالث، قد نشرت في مقالة "الشهادة السردية كعمل من أعمال الذاكرة: قراءة في رواية جرترود كولمار"أم يهودية"(*Acts of Memory*, ed. Mieke Bal, Jonathan Crewe, and Leo Spitzer [Hanover, 1999], 55–71). أما أفكار "الأداء الأدبي" و"الالتفات السردي" التي نوقشت في الفصل الرابع، فقد ظهرت لأول مرة في مقالة "هل أنت موجود في النص؟ الأداء الأدبي في قص ما بعد الحداثة"(*Text and Performance Quarterly* 13 [1993]: 139–53) ومقالة "الالتفات السردي: القراءة والبلاغة والمقاومة في رواية "التعديل" لميشيل بوتور، وقصة "جرافيتي" لكورتاثر"(.(*Style* 28, no. 3 [1994]: 329–49).

كما آملت أن أقنعك فيما يلي من فصول، بأن بعضنا لا يستطيع أن يكتب من دون قراء حاضرين أمامنا تمامًا، فإنه لم يكن بإمكاني أن أكتب هذا الكتاب من دون أولئك الأصدقاء والزملاء الذين كانوا على استعداد للحوار

معي: (كيت بيلجم، وسوزان بريسون، وسكوت دينهام، وماري ديسجاردنز، وجيرد جيموندن، وماري جين جرين، وليندا هافيرتيروج، ولين هيجنز، وأليكسيس جيتر، ومونيكا كالان، وآمي لورانس، وجينيفر ليفين، وأجنيز لوجو أورتيز، ودايان ميلويتيز، وآدم نيوتن، وأنيليز أورليك، وجرازيللا باراتي، وجوناثان بيرتوبولوس، وإيفي شويتزر، وليو شبيتزر، وأندريا تارنوسكي، وتوم تريزيس، وجانيت واتلي، ومارك ويليامز).

(Kit Belgum, Susan Brison, Scott Denham, Mary Desjardins, Gerd Gemunden, Mary Jean Green, Linda Haverty- Rugg, Lynn Higgins, Alexis Jetter, Monika Kallan, Amy Lawrence, Jennifer Levin, Agnes Lugo-Ortiz, Diane Miliotes, Adam Newton, Annelise Orleck, Graziella Parati, Jonathan Petropoulos, Ivy Schweitzer, Leo Spitzer, Andrea Tarnowski, Tom Trezise, Janet Whatley, and Mark Williams)

لقد قرأ روبن وارهول Robyn Warhol، وماري لوي كيتي Mary Lou Kete، أعضاء مجموعتي للقراءة في بيلينجتون، وليزا موريه، وماريان هيرزيتش، وسوزان زانتوب، مسودات الكتاب بمستوى من العناية لم يحظ به حتى الحاصلون على جائزة بوليتزر. وهذا الكتاب صار أفضل من حيث الكتابة وأكثر تشويقًا بسبب ما أسهموا به. وما تبقى من أخطاء لا يمكن أن يكون مسئوليتهم.

وقد جاء الدعم العاطفي الذي سمح لي بإتمام هذا المشروع، من كثير من الناس الذين أشرت إليهم هنا، لكنه جاء على وجه الخصوص من نورا بيركيت، عائلتي الكنسية، ومن عائلتي الصغيرة، ومن عائلتي من الزواج:

جون، ولوسي، وماري، وستيف، وتينا، وجورجيا توم، وريجينا وبيتر، وميريلي، وألفريد، ومارلاي كلود، وكريستين، وآن ماري.

(John, Lucie, Maria, Steve, Tina, Georgia, Tom, Regina, and Peter, et Mireille, Alfred, Marie-Claude, Christine, et Anne-Marie)

وجباتكم اللذيذة، وحواراتكم المشجعة، وإيمانكم البسيط بأن لدي ما أقوله، كل هذا شد من عزمي في أوقات كنت أفضل فيها أن أتوقف. لقد شجعني هالف وسوزان زانتوب في هذا المشروع وفي غيره، بفخر الوالدين، وبثقة أفضل الأصدقاء؛ فاحتفلا بظهور هذا الكتاب. وأشكر في النهاية فيليبي كارارد Philippe Carrard الذي أعطتني أفكاره الجيدة أفضل ما في هذا البحث، وأحياني حبه وحنانه بطريقة ليس من المناسب أن أصفها هنا.

الفصل الأول

الشفاهية الثانوية

(الحديث بصفته تفاعلاً)

".. وفي الحديث وحده يمكننا أن نتعلم
أشياء عن زماننا وعن أنفسنا. باختصار، إن
أول واجبات الإنسان أن يتكلم، ذلك هو عمله
الرئيسي في هذا العالم، والحديث – الذي هو
كلام متناغم بين اثنين أو أكثر – هو أقرب
الملذات منالاً على الإطلاق؛ فهو لا يتكلف شيئاً
من المال، وكله أرباح، وهو يتمم ما تعلمناه،
ينشئ صداقاتنا ويطورها، ويمكن الاستمتاع به
في كل الأعمار، ومهما تكن الحالة الصحية".

روبرت لويس ستيفنسون: الحديث والمتحدثون

أطروحة هذا الكتاب تقول بأن الأدب، كغيره من المؤسسات، يقوم بصياغة أشكال متغيرة من التواصل، كما تقوم هذه الأشكال بصياغته. والتغير الكبير الذي وقع في القرن العشرين الذي انتهى الآن، تجسَّدَ في العبارة اليومية: "انفجار الحديث"talk explosion، وفي المصطلح المتحذلق" الشفاهية الثانوية" secondary orality. وأهم نتيجة لهذا الانبعاث للشفاهية في

رأيي، كانت ذلك المكوّن التفاعلي في التواصل، وهو المكوّن الذي لم نتعرف بعد على مكانته الحقيقية.

وقد طرحتُ في التصدير فكرة "القصص الحواري" بصفتها خاصية مميزة لأعمال الأدب السردي في القرن العشرين، أعطت إحساسًا بالعلاقة وبالتبادلية لدى القراء، وهو الإحساس الذي كان مرتبطًا من قبل بعملية التفاعل المباشر وجهًا لوجه. إنني أربط "النزوع إلى التبادلية" في هذه النصوص بتعريفات المختصين في علم اللغة الاجتماعي للحوار، بأنه " منظومة لتبادل الأدوار" turn-taking system، حتى أؤكد ما أزعمه من أن بعض الأدب يتحدث، بمعنى ما وبطريقة ما. وأنا أستخدم كلمة "قصص" في مفهومي الرئيس على نحو إشاري محدد، لأشير إلى اقتصار دراستي على القصص النثري، وأستخدمها أيضًا على نحو إيحائي أوسع، لاستدعاء المزاعم المفيدة، عن "القصص"، التي تعتمد عليها الفكرة الأوسع عن الشفاهية الثانوية، والفكرة الأضيق عن القصص الحواري.

على سطح هذه الفكرة تقف صيغ الحديث الأربع التي أدرسها هنا: الحكي، والشهادة، والالتفات، والتفاعلية، كأنها أربع ظواهر مستقلة تمامًا. وفي هذا الفصل سأتتبع خيط "الحديث بصفته وسيلة للتفاعل"، وهو الخيط الذي يربط هذه الصيغ بعضها بالبعض الآخر من خلال: أ- خلق سياق لتعريف علم اللغة الاجتماعي للحديث كما قدمته في التصدير، وأيضًا لتغيير هذا التعريف. ب- تحديد موقع فكرة التفاعل ضمن أفكار الشفاهية الثانوية. ج- شرح الحديث بصفته تفاعلاً ضمن الأنواع الشفاهية الثانوية المألوفة. د- بيان ما الذي قد تعنيه عبارة "الحديث وسيلة للتفاعل"، أي الحديث الذي أعنيه، داخل القصص النثري.

الحديث "Talk"

Baby talk, grown-up talk, girl talk, self-talk, street talk, small talk, shop talk, black talk, straight talk, double-talk, hot talk, bad talk, cheap talk, talk about town, talk of the party, talking-to, talking back, talking up, talking down, talking out, talking over, talking big, talking dirty, talking sense, talking turkey, talking garbage, talking shit, talking story, talking cure, talking book, talking head, talk radio, talk show, all talk, confron talk, talk explosion. Talk, talk, talk.

"الحديث"

حديث رضع، حديث كبار، حديث بنات، حديث النفس، حديث شوارع، حديث تافه، حديث في الشغل، حديث أسود، حديث مستقيم، حديث مزدوج، حديث ساخن، حديث رديء، حديث رخيص، حديث المدينة، حديث الحفلة، حديث إلى، يرد الحديث بشكل غير مهذب، يتحدث للترويج، يتحدث للتحقير، يتحدث التخليص،، يتحدث للتدارس، يتحدث مفاخرًا، يتحدث بقذارة، يتحدث بالعقل، يتحدث في الخلاصة، يتحدث للتعريض، يتحدث بوساخة، يتحدث بالقصة، يتحدث للمعالجة، كتاب يتحدث، رأس يتحدث، حديث أشخاص في الراديو، حديث أشخاص في التليفزيون، الكل يتحدث، مواجهة الحديث، انفجار الحديث. الحديث.. الحديث.. الحديث.

نحن نستخدم الكلمة في كل وقت، ولكن ماذا تعني هذه الكلمة؟

لأغراض هذه الدراسة، أتبع ما ذهب إليه روبرت لويس ستيفنسون وآخرون من فهم لمصطلح الحديث، باعتبار أنه يشير أولاً إلى الموقف المطلق لتبادل الكلمات

في الدنيا بين اثنين من الناس أو أكثر. وباستدعائي لهذا النموذج أبرزُ العنصر التفاعلي في اللغة، فضلاً عن عنصر الحضور فيها، وعنصر الآنية، والتبادلية. وأهدف من ذلك أيضًا إلى وضع نفسي في صف أولئك الدارسين الذين يؤمنون بأن المحادثة هي الأساس لأشكال الاتصال الأخرى، وأن "المبدأ الحواري نفسه الذي يحكم العلاقات داخل الكلمات المكتوبة وبينها، يحكم العلاقات داخل التلفظات المنطوقة وبينها" (هولوكويست Holquist. ١٩٨٥ - ٨٣)[١].

لقد تطور المفهوم التفاعلي للغة من طرق متعددة، عبر علوم مختلفة وبينها، علوم مثل علم النفس، والفلسفة، والأنثربولوجيا، وعلم الاجتماع، ومداخل بحثية معينة في اللغويات. وتستند دراستي بوضوح على موروث يمكن أن يمتد من هارولد جارفينكل Harold Garfinkel ، وديل هايميس Dell Hymes ، وإرفنج جوفمان Erving Goffman، إلى هارفي ساكس Harvey Sacks، وإيمانويل شيجلوف Emanuel Schegloff، وجيل جيفرسون Gail Jefferson. لقد طوّرَ عالِمُ الاجتماع جارفينكل مقاربةً فكرية عرفت بالمقاربة

---

(١) حول فكرة المحادثة باعتبارها أساسًا لأشكال الاتصال الأخرى، انظر:

Mannheim and Tedlock 1995: 1; Nofsinger 1991: 2, 4–5, 107; Zimmerman and Boden 1991: 18; Goodwin and Heritage 1990: 289; Chafe 1994: 41, 49.

والفكرة الثرية القائلة بأن اللغة كلها منتَج حواري، هي فكرة بغيضة بالنسبة لفروع معينة من اللغويات ترى في الفاعل الفرد مصدرًا للكلام، وترى أن اللغة تفيض من متكلم فاعل إلى متلق مفعول به. ويرجع جودوين وهيريتيج Goodwin and Heritage الفضل إلى سوسير في التركيز على "النموذج التفاعلي الذي يؤلف البيت الطبيعي للغة"(٢٨٥). ورغم تضمنه للوظيفة الانفعالية للغة، فإن نموذج ياكوبسون الذي شاع استخدامه لدى دارسي الأدب، يعلي هو أيضًا من شأن فكرة المخاطِب الفاعل والمخاطَب المفعول به.

الخطرة، غير أن اسمها التوصيفي "منهجية إثنية"، وكانت منهجية ملتزمة بفهم الحياة اليومية "من داخل" المواقف الاجتماعية الفعلية. آمن جارفينكل بأن تفاعلات الماضي والحاضر، وليس التفاعل بين كلمات اللغة، تكمن في قلب عملية الاتصال (١٩٦٧). وارتبط هايميس بمُركّب هجين من الأنثربولوجيا وعلم الاجتماع، يشار إليه عادة باسم "إثنوجرافيا الكلام"، وضمن أشياء أخرى كثيرة طرح تطور مجال بحثي يسمى "الكلام المقارن"، جنبًا إلى جنب مع علم الدين المقارن وعلم الحيوان المقارن (هايميس ١٩٦٢، ١٩٧٤-أ، ١٩٧٤-ب، بومان وشيرزر Bauman and Scherzer ١٩٧٤، تيدلوك Tedlock ١٩٨٣، شيرزر ١٩٩٢). كان جوفمان بالطبع هو الباحث الرئيسي في مسألة "التفاعل وجهًا لوجه"؛ فقد أوضح قواعد السلوك العام المسكوت عنها[٢]. أما ساكس وشيجلوف (تلميذا جوفمان) فقد أسسا – إلى جانب جيل جيفرسون – "تحليل المحادثة"، وهو علم يمكن فيه لمحادثات مكتوبة وغير ممثلة على المسرح، وكذلك محادثات غير مكتوبة، أن تُحلَّل في التوِّ واللحظة، لتحديد كيف أن التفاعل اللفظي يكون هو الأسبق في سياقات معينة[٣]. وترفض كل هذه المقاربات المواد التي تقوم عليها التحليلات اللغوية التقليدية، والمواد المصطنعة اصطناعًا، مثل عبارة "القطة على

---

(٢) حول مسيرة جوفمان الخصبة راجع بيرنس Burns (١٩٩٢)

(٣) يقدم كتابا ويست وزيمرمان West and Zimmerman (١٩٨٢) وجودوين وهيرتيج Goodwin and Heritage (١٩٩٠) نظرات موجزة حول تطور علم تحليل المحادثة ومبادئه الأساسية.

الحصيرة"[٤]. هذه المقاربات تستمع بدلاً من ذلك إلى الكلمة المنطوقة في موقف، يتم تجميع المادة في الأساس من مقابلات بين أشخاص لا يحذف منها الباحثون، ويتم تحليلها بحثًا عن تقاطعات المحادثة اليومية، والبناء الاجتماعي، والثقافة. لماذا؟ لأن اللغة نفسها – كما يقول الإثنوجرافي مويرمان في صيغة قد يستريح لها كثير من المشاركين في هذه العلوم – لأن "اللغة نفسها صامتة، وأي شخص مهتم بكيف يصبح رأيٌ في العالم مشتركًا، أو كيف يدرك، أو كيف يستمر، أو كيف يتخذ طابعًا اجتماعيًّا داخل جماعة ما، عليه أن يُعنى باللغة وهي تمارَس في العلن وتؤلَّف في مجتمع، عليه أن يُعني بالحديث"(١٩٨٨– ١٠٣).

وبهذه العناية بالحديث غيَّر هؤلاء المختصون في علم اللغة الاجتماعي، من أفكار المحادثة بحيث تتجه نحو التفاعل. وهناك ثلاثة جوانب في هذا التغيير تعود بالنفع على مشروعي البحثي: أن الأحجار الأساسية التي ينبني منها الحديث ليست الكلمات أو الجمل، بل "الأدوار" أو "الانتقالات"، وأن الأدوار التي يلعبها المتكلم أو المستمع يُنظَر إليها باعتبار أنهما "شريكان" يكمل أحدُهما الآخر، وأن النشاط نفسه لا يحدده ما أُنتِجَ في النهاية (أي محتوى الكلام)، بل تصور المشاركين لما يحدث.

يأخذ المشاركون أدوارهم، بصراحة. ويركز تعريفٌ للحديث أشد وضوحًا – في أسلوب تحليل المحادثة خصوصًا – على عنصري التفاعلية والتبادلية:

---

(٤) من أجل شرح معمق حول السبب في أن مثل هذه العبارات ليست طبيعية، أو لماذا يرجح أننا لم نسمع قط عبارة كهذه في تحادثاتنا الطبيعية، انظر شافي Chafe ١٩٩٤ – ١٧، ٨٤، ١٠٨.

"فالحديث مُصمَّم بحيث ينعكس من جديد على الأدوار السابقة، وينصب مباشرة على الأدوار الجديدة، ونحن نفسر الحديث كما لو كان - بشكل ما - مقترنًا بالأدوار السابقة واللاحقة" (نوفسينجر Nofsinger ١٩٩١ - ٣). وكان أول من لخص المبادئ الأساسية لمنظومة الأدوار، هم ساكس، وشيجلوف، وجيفرسون في مقالتهم التأسيسية عام ١٩٧٤ "أبسط نسق لمنظومة تبادل الأدوار في المحادثة:" فمحللو المحادثة يُعرِّفون المحادثة "المعتادة"، "الطبيعية"، "الفورية" بأنها "نماذج من نظام تبادل الكلام، مع نظام مرن لتبادل الأدوار، وتبادل الأحجام، وتبادل المحتوى خصوصًا، وذلك بالنسبة لمناسبة معينة ولمن يشتركون فيها" (ويست وزيمرمان ١٩٨٢ - ٥١٥). بل إن ساكس وشيجلوف طرحا مفهومًا مفيدًا هو مفهوم "الأزواج المترابطة"، حيث لاحظا أن "الفعل الحالي" (الجانب الأول من الزوج، مثل التهنئة أو السؤال) يتطلب - عند أول فرصة يكتمل فيها هذا الجانب الأول - إنتاج فعل آخر للردّ (أو "الجانب الثاني من الزوج") (هكذا لخص جودوين وهيرتيج المفهوم في ١٩٩٠ - ٢٨٧). إن الإحساس بغياب الجانب الثاني من الزوج، يؤكد أن وجوده أمر متوقع، ويقول تحليل المحادثة بأن منظومة الزوج المترابط هي "إطار أولي، لا شك أن المشاركين في المحادثة، سيكشفون من خلاله عن جانب من تحليل كل منهما لفعل الآخر"(جودوين وهيرتيج ٢٨٨). ومن هذا المنظور فإن الدور الأول يرتبط دائمًا، ليس فقط بالوجود التقليدي لما يسمى "المتلقي" في عقولنا، بل أيضًا بوجود فكرة تقول بأن المتلقي سرعان ما سيأخذ دور "المتكلم". ومصطلحات "المشارك" و"الشريك" التي يستخدمها ساكس، تؤدي إلى إعادة النظر في دورَيْ

"المتكلم – المرسل" و"المستمع – المتلقي"، خصوصًا فيما يتعلق بالـ"استقلالية" و"النشاط". المتكلمون في رأي محللي المحادثة، ليسوا مهيمنين يفرضون ما يريدون قوله على مستمعين سلبيين، بل "إن المستمعين مشاركون فاعلون في عملية صناعة الدور في الحديث، ويمكن لفعلهم أو عدم فعلهم، أن يؤدي إلى تعديلات جوهرية في الجملة التي يكون المتكلم بصدد إنتاجها" (جودوين وهيرتيج ٢٩٣).

يستخرج جوفمان الأفكار المتناغمة عن الحديث من مفاهيم "الألعاب"(٥) عند فيتجنشتاين؛ فمكونات هذه الألعاب عبارة عن" انتقالات" قد "توازي أحيانًا جملةً، وقد توازي أحيانًا دورًا في الحديث، لكنها لا تحتاج إلى فعل هذا أو ذاك"(جوفمان ١٩٨١ – ٢٤) أو فلنقل إن الحديث بالنسبة لجوفمان ليس معتمدًا على الكلمات اعتمادًا كاملاً. إنه يبتعد – أكثر حتى مما كان يفعل محللو المحادثة – عن الأفكار اللغوية المعيارية الخاصة بالسؤال والجواب، أو العروض والردود، يبتعد حتى عن التلفظات اللغوية وبشكل حصري. إنه يستعير من اللغويات مصطلحي "العرض" و"الرد" ويعيد تكييفهما، بحيث يخدمان أغراضه. يُعرّف جوفمان "العرض" بأنه "انتقالة تتميز بتوجهها نحو نوع من الإجابة على ما سيأتي" والرد بأنه "انتقالة تتميز بالنظر إليها وكأنها

---

(٥) حول فكرة ألعاب اللغة انظر على سبيل المثال: كتاب فتجنشتاين:

- Wittgenstein. *Blue and Brown Books* (1969: 77)

ويمكن العثور على مناقشات فتجنشتاين لهذه الفكرة في Baker and Hacker (1980: 47ff)، وكذلك في Harris (1988: 25-26). وحول استخدام جوفمان المبكر للمفهوم انظر *Encounters* (1961: 34-36)، وحول الانتشار الكامل لهذه الفكرة في فهم الحديث انظر: *Forms of Talk* (1981, esp. 24).

إجابة من نوع ما على مسألة كانت قد طُرحت في السابق"(٢٤). وهذه التعريفات، مثل التعريفات التي استشهدت بها من قبل، تعرف الحديث عن طريق ما يتميز به من تركيز على التبادلية، أي بتوجه المشاركين فيه نحو التبادل، أو بعبارة أخرى عن طريق فهم تصور المشاركين فيه أنهم في حالة تفاعل بعضهم مع البعض الآخر. وفهم جوفمان لموقف المشاركين في الحديث، هو فهم حيوي بالنسبة لعملي هنا؛ إذ يتألف الرد لا من "كونه" إجابة، بل من "كونه منظورًا إليه" من قِبَل المشاركين على اعتبار أنه إجابة. وكما في فكرة ساكس وشيجلوف عن الأزواج المترابطة، فإن الجانب الثاني من الزوج قد لا يتخذ شكلاً ملموسًا أبدًا، غير أن هذا لا يغير من حقيقة أن العرض بالمعنى الموجود عند جوفمان، يكشف عن توجه إلى استجابة لها ما يسبقها.

يكشف جوفمان على نحو متكرر وواضح، عن أن الأفعال غير اللغوية هي في الغالب ردودٌ تلائم العروضَ أكثر مما تلائمها التلفظاتُ اللغوية؛ فلسوف يصدنا شخص يردّ بـــ"نعم" عن السؤال:"هل عندك الوقت" ثم يتركنا ويمضي. وبالصورة نفسها، من المفضل على المائدة أن نتلقى الملح، أكثر من أن يقال لنا" نعم، يمكنني أن أمرره لك" ثم لا نتلقى شيئًا. إن الاستجابة الشفاهية ردًّا على تعبير "على نقطة البداية، خذ مكانك، انطلِق" أو "يبدأ الامتحان الآن"، ستكون الهزيمة الذاتية (جوفمان ٣٦-٤٠، وانظر أيضًا جودوين وهيرتيج ٢٩٨). في هذه الأمثلة كلها، يمكن لتوليفة من الأفعال اللفظية والأفعال غير اللفظية، أو للأفعال غير اللفظية وحدها، أن تؤدي بنجاح دور الجانب الثاني من الزوج المترابط. إن فعل الإشارة إلى الوقت

(بأن ينظر المرء في الساعة، ثم يعلن عن الوقت، أو بإظهار المرء لساعة يده، أو بالإشارة إلى البحث عنها"، أو فعل تمرير الملح، أو بدء سباق أو امتحان، كل هذا يكشف عن نزوع من يقومون بالاستجابة نحو "مسألة كان قد طرحها" المتكلمُ.

ورغم أن دارسي علم اللغة الاجتماعي كثيرًا ما يستخدمون مصطلحي "حديث" و"محادثة" بالتبادل، فإنني اخترت مصطلح "حديث" للتعبير عن مفهومي الأساسي؛ وذلك حتى أتجنب بحسم الإيحاءات اللفظية لكلمة "محادثة"، وأبرز الاهتمام بفكرة التفاعل. ولقد اتبعت في هذا فكرة جوفمان القائلة بأن "الأمر الأساسي بالنسبة للحديث الطبيعي، قد لا يكون هو الوحدة التكوينية القائمة على المحادثة، بل الوحدة التكوينية القائمة على التفاعل"(ص ٤٨). قد تضم الوحدة القائمة على التفاعل عددًا من العناصر الأصغر(أو حتى "الأدوار" بالمعنى الموجود في تحليل المحادثة)، غير أن طول الوحدة القائمة على التفاعل، سيعتمد على توجه ملائم نحو المسألة التي تم طرحها، وليس على وحدة من الكلام مجردة من قبيل الجملة، ولا على تغير المتكلم. وتوضيح جوفمان لهذه النقطة خصوصًا، له صلة وثيقة بدراستي. ويشير جوفمان إلى أنه في حالة الحكي الشفاهي، كما في حالة عرض مسرحية، ستتخذ عملية "الإجابة" شكل تثمين" لا للجملة الأخيرة المتلفظ بها، بل للقصة كلها وطريقة حكيها"(٤٢)[٦]. ويشير هذا المثال إلى خاصية أخرى إضافية لنموذج جوفمان، وهي خاصية

---

(٦) قد يكون هناك بطبيعة الحال، انفجارات للاستحسان أو الاستهجان، مما يمثل استجابة لجزء من "العرض".

مفيدة بالنسبة لمشروعي، الذي أرى فيه بعض الأدب وكأنه حديث. لا ينبغي التفكير في المشاركين في الحديث باعتبار أنهم "متكلم" و"مستجيب"، ما لم نضع في اعتبارنا أن هذا يشير، لا إلى الأفراد على إطلاقهم، بل إلى قدرات في حالة فعل (جوفمان ٤٦). ففي حالة الحكي، وفي حالة المسرح المشار إليها منذ قليل، ربما تكون قدرة "المتكلم" المفعّلة، متعلقةً بشخص أو أكثر ممن يتصلون بالقصة أو أداء المسرحية[٧]. والقدرة المتممة المفعّلة لـ"من يقوم بالاستجابة" قد تكون مجرد مستمع مفرد، أو مجموعة لها - كجمهور - نزوعات متفاوتة نحو "العرض"(أي القصة أو المسرحية). وتكشف حالة الحديث إلى النفس - أكثر من غيرها - عن هذا المفهوم الأشد ارتباطًا بالقدرة لدى المشاركين؛ ذلك أن دور "المتكلم" و"المستجيب" كليهما مفعّلان، غير أن فردًا واحدًا هو من يقوم بالدورين (جوفمان ٨٠).

لقد أبعدتني هذه التعريفات والأمثلة عن الخط الأساسي لمفهوم الحديث، باعتباره تبادلاً للكلمات خلال المحادثات اليومية، بين شخصين من الناس أو أكثر. ومهما يكن من أمر، فإن التبادل - أو فلنقل الآن بشكل أكثر دقة: النزوع إلى التبادل - يظل أمرًا محوريًا. من الواضح أنني جهزت نفسي للتدليل على أن الوحدة التفاعلية في القصص الحواري، ستكون هي إنتاج (كتابة) النص الأدبي، واستهلاكه (قراءته). وأنا فعلاً أعني هذا، رغم أن هذا ينطبق على كل القصص، وفي الحقيقة أنه ينطبق على كل الكتابة. وأود أن أعرّف القصص الحواري بأنه شيء محدد أكثر من هذا. لقد أنفق جوفمان ومن

(٧) انظر مفهوم جيني ماندلباوم Jenny Mandelbaum حول "الحكي المشترك" "shared storytelling" (١٩٨٧-١٩٨٩) وانظر أيضًا: (Nofsinger 1991, esp. 160ff).

يقومون بتحليل المحادثة، أكثر جهدهم في تعيين التعديلات التي تجري، عند الانتقال من المحادثة المباشرة إلى أنواع أخرى من أنظمة تبادل الكلام، مثل زيارات الطبيب، أو المكالمات التليفونية، أو الحوارات التليفزيونية الإخبارية[٨]. وأنا أقوم بمشروعي هذا لأحدد كيف أن النزوع إلى التبادل، يجري التعبير عنه بطريقة مشابهة في بعض الأدب القصصي خلال القرن العشرين. ولكن قبل أن أمضي إلى وصف القصص الحواري، بأنه منظومة لتبادل الأدوار، في سياق تاريخي وثقافي محدد، أحتاج إلى طرح سؤال حول ذلك السياق: لماذا يكون فهم الحديث بصفته وسيلة تفاعل، كذلك الذي استمعنا إليه منذ قليل، أمرًا غريبًا على ثقافتنا، لدرجة أننا نحتاج إلى متخصصين ليطرحوا ويشرحوا طريقة لفهمه؟ تكمن الإجابة في قضيتين تمضيان جنبًا إلى جنب: قضيتين خاصتين بالوسيط وبعصر الاتصال.

الكلمات (والعوالم) المنطوقة-المكتوبة، وفقًا لعصر الشفاهية الثانوية

---

(٨) انظر جودوين وهيرتيج (١٩٩٠ – ٢٩١). إن قائمة من هذه المحددات تكاد تكون بلا نهاية، ولكن بعض الأمثلة تتضمن ما ذكره جوفمان عن الراديو(١٩٨١، ١٩٧-٣٢٧)، وهو ما سنناقشه فيما بعد، وما ذكره كل من جريتباتش وهيرتيج عن المقابلات التليفزيونية الإخبارية Greatbatch 1988; Heritage and Greatbatch 1991، وما ذكره هوبر Hopper عن المحادثات التليفونية (١٩٩٢)، وكذلك ما ذكره كل من أتكينسون ودرو Atkinson and Drew عن الحديث في المواقف الطبية (١٩٧٩) وما ذكره كل من بيرني ولونج Byrne and Long (١٩٧٦)، أو ويست West (١٩٨٤) عن المرضى والأطباء، وما ذكره كل من والن وزيمرمان Whalen and Zimmerman عن مكالمات المواطنين للبوليس (١٩٩٠).

لقد عرَّفتُ "الشفاهية الثانوية" حتى الآن كأنها مصطلحٌ يصفُ عصرًا – عصرنا– عصر الابتكار التكنولوجي، الذي مكّن الكلمة المنطوقة من العودة إلى الظهور شكلاً مهيمنًا من أشكال التواصل. ولنؤكد أكثر، كان الكلامُ الشفاهي على الدوام هو الطريقة المهيمنة للتواصل، إذا نظرنا إلى عدد الدقائق التي يقضيها عدد من الناس يوميًا في الكلام الشفاهي. غير أن مصطلح "الشفاهية الثانوية" يشير (من بين أشياء أخرى) إلى تكاثر صيغ إنتاج الكلام الشفاهي، فضلاً عما يتم من إزاحة – وعبر هذه الصيغ – لأشكال التواصل المكتوب والمطبوع . من ذلك مثلاً تقلص كتابة الخطابات الشخصية لصالح استخدام التليفون(٩).

ولمزيد من تدقيق المصطلح، فإن الشفاهية الثانوية تستمد من المقاربات التاريخية التعاقبية لدراسة التواصل الإنساني؛ حيث يفترض أن تتقدم المجتمعات، من الصيغة الشفاهية الشاملة في التواصل (الشفاهية الأولية)، إلى صيغة قائمة على الكتابة (صيغة "كتابية"أو "تنصية" أو"معتمدة على حسن الخط"). أما العصر الشفاهي اللاحق، الذي يعلي من قيمة الكلام، فيبدو كأنه ملحق بهذا النموذج. ببساطة: نحن نستمع اليوم إلى كلام، وخلال ساعات يقظتنا، أكثر مما كان يستمع آباؤنا وأجدادنا، وأجداد أجدادنا. ولكن كيف لهذا

---

(٩) واستخدام البريد الإلكتروني يغير الآن من طبيعة الاتصال مرة أخرى، لكن لا يجب النظر إلى البريد الإلكتروني وكأنه عودة بسيطة إلى الاتصال المكتوب. ويوضح شيري تيركل Sherry Turkle وباحثون آخرون كيف أنه يجب أن ينظر إلى البريد الإلكتروني ووسائل الاتصال المرتبطة به، وكأنها شكل جديد يستغل استراتيجيات الاتصال الكتابية والشفاهية (١٩٩٥)

الغرق في الكلام أن يؤثر فينا؟ وإلى أي مدى تكون "الكلمة" "عالمًا" كاملاً؟ وإذا كان وسيط الاتصال يشكل عقلية من يستخدمونه عبر الزمن، فما العقليات التي نتجت عن طريقتنا الهجينة في التواصل؟ ولأصوغ سؤالي بعبارة مختلفة عما سبق: إذا كنا قد صرنا "شفاهيين" مرة أخرى، وإذا كان التفاعل مكونًا أساسيًّا من مكونات تواصلنا الشفاهي، فلمَ لا يكون مفهومًا بالنسبة لنا أن ننظر إلى الحديث بصفته تفاعلاً؟

الإجابة الموجزة عن هذا السؤال الأخير، هي أننا لسنا "شفاهيين" مرة أخرى، وإنما نحن "شفاهيون ثانويون" للمرة الأولى؛ فمؤخرًا جدًّا "استيقظنا على وجود الشفاهية حقيقةً معاصرةً بين ظهرانينا" (هافلوك Havelock ١٩٨٦، ١١٨). وفي إطار النسق التاريخي التعاقبي للشفاهية-الكتابية، تشير الصفة "الثانوية" لا إلى المعنى التعاقبي فقط، أي مجيء شيء بعد شيء آخر (أي مجيء الشفاهية الثانوية بعد شفاهية أولية وبعد مرحلة كتابية) بل أيضًا إلى فكرة أنها "مساعِدة" أو "تابعة". أو فلنقل إن الشفاهية الثانوية لا يمكن أن توجد قبل وجود الكلمة المكتوبة؛ ذلك أن التكنولوجيات التي تفعّل إعادة استخدام الكلمة المنطوقة، تعتمد على وجود الكلمة المكتوبة في التطور وفي بعض مستويات التشغيل، وأيضًا لأن تغيرات العقلية ترتبط بالكتابية، أي العقلية الفردية مثلاً، الواعية بنفسها، والإحساس بالاتصال بصفته عملية نقل للمعلومات، هذه العقلية تقوى في عصرنا هذا، عصر الاتصال[١٠]. على هذا

---

(١٠) حول اعتماد الشفاهية الثانوية على الكتابية انظر أونج ١٩٨٢، ١٣٦.

ورغم أن هذا أمر ضعيف الصلة بمناقشتنا هذه، فإن التوسع العولمي في تكنولوجيات الاتصال، يسمح لبعض الثقافات والثقافات الفرعية بالقفز من الشفاهية الأولية إلى

المستوى يكون مصطلح "الشفاهية الثانوية" غامضًا؛ فهو لا يشير إلى المكون الكتابي في الظاهرة إلا على نحو غير مباشر. وهذا الجهل – عن قصد أو عن غير قصد – باعتماد الشفاهية الثانوية على الكتابية والعقلية الكتابية، الجهل الذي ظل يشكل المجتمعات المعاصرة، يؤلف ما أسميته أنا في افتتاحية هذا الفصل بـــ"القصص" fiction. ورغم رهافة مصطلح "القَصص"، فإن تعبير "منطوقة–مكتوبة" spoken-written، قد يكون هو الأدق في وصف عصرنا.

وحتى نخطو خطوة أخرى نحو تأثيرات العلاقة بين التكنولوجيا وانفجارات الحديث، أود أن أنظر بإيجاز في أفكار والاس شافي Wallace Chafe؛ إذ يكشف – رغم أنه لم يهتم اهتمامًا خاصًا بالنسق التاريخي التعاقبي الذي تحدثت عنه منذ قليل – عن الفروق التي يمكن للوسيط أن يؤدي إليها. يبدأ شافي تحليلاته من ملاحظة أن اعتماد الكلام على الصوت واعتماد الكتابة على النظر كان له نتائج متنوعة (١٩٩٤، ٤٢)(١١). وإحدى أقوى هذه النتائج، كانت الفروق في توقيت إنتاج اللغة واستهلاكها؛ إذ "بينما يسير الكلام والاستماع معًا بالضرورة، وبالسرعة نفسها، فإن الكتابة والقراءة يفترقان عن الأساس الذي تقوم عليه اللغة المنطوقة، ويعملان في اتجاه معاكس، كون

الشفاهية الثانوية، دون أن يمروا هم أنفسهم بمرحلة كتابية كاملة. وقد أخذ بعض المعلقين يتكلمون أيضًا عن "الكتابية الجديدة" أو عن "الكتابية ما بعد النصية"، وهم بهذا يريدون أن يشيروا إلى عمليات الرقمنة التي وسعت من تدوير الصور والأصوات (غير اللغوية)، وهو أيضًا ما ستحتاج الطبقات المتعلمة في المستقبل أن تكون على صلة به. (ماركوف Markoff ١٩٩٤)

(١١) لم يشر شافي مطلقًا إلى طريقة برايل، ولكنني أفترض أن تلك اللمسة ستقوم بدور شبيه بالدور الذي يقوم به النظر في كلامه

الكتابة أبطأ والقراءة أسرع" (١٩٨٢، ٣٧، وأيضًا ١٩٩٤، ٤٢-٤٣) يسهم شافي وآخرون في تبيان الطابع التزامني للكلام، والطابع المتأني للكتابة، بالنظر إلى تلك التوقيتات المتفاوتة؛ فبينما تميل الأفكار إلى التنامي وهي تُنطَق، فإن الكتاب عادة ما يعدلون الجمل عدة مرات قبل أن يقرأها شخص آخر (شافي ١٩٩٤، ٤٣)[١٢]. إن الصوت من أي نوع سرعان ما يتلاشى، والصوت الإنساني دون مكبرات لا ينتقل في الفضاء إلى مكان بعيد. أما الكتابة، وباعتمادها على استخدام مواد معينة، فيمكن أن تتنقل وتستمر في بعض الحالات ربما لآلاف السنين. وفي النهاية، ومن حيث الوسيط، فإن الحديث - في شكله القائم على المحادثة - ليس له طولٌ مقرر. النَّفَس له مصدر يتجدد على الفور، والكلام - كما يلاحظ شافي - يبدو كأنه أمر طبيعي بالنسبة للتطور الإنساني. ومن ناحية أخرى، فإن الكتابة والقراءة يتحتم تعلمها في المعامل، وتعتمد بقوة على مصادر من خارج الحدود الجسدية للكُتّاب والقراء(١٩٩٤، ٤٣-٤٤)[١٣].

هذه الحقائق الفيزيقية - على الأقل حتى اختراع الميكروفون وما تلاه من تكنولوجيات مشابهة تلتقط الصوت، الأمر الذي سأعود إليه فيما بعد - تركتْ أثرها على عملية التفاعل. يشترك المتكلمون والمستمعون في زمان ومكان واحد، بينما لا يشترك الكتاب والقراء في ذلك غالبًا. يمكن القول إن المتكلمين والمستمعين يتعاونون على إنتاج الكلام، لا لأن المتكلمين واعون

---

(١٢) لتوضيح ثنائية التزامن واللاتزامن انظر ليكوف Lakoff ١٩٨٢، ٢٤١.

(١٣) تشير بحوث الحفريات الحديثة حول حجم القناة تحت اللسانية، إلى أن البشر ربما طوروا القدرة على الكلام في مرحلة أبكر مما كان يُظن، منذ أربعمائة ألف عام، أي قبل أن يعرف أي إنسان معروف الرسم بثلاثمائة وخمسين ألف عام (ويلفورد Wilford ١٩٩٨).

بهوية الجمهور فقط، بل أيضًا لأنهم واعون بتطور رد فعل هذا الجمهور إزاء الكلام. وبطبيعة الحال، فإن الكُتّاب، في حالة التواصل المكتوب، يجب أيضًا أن يكون لهم جمهور في أذهانهم (أونج Ong ١٩٨٢،١٧٧). غير أن هناك افتقارًا نمطيًّا للتبادل الفوري بين الكاتب والقارئ، ومن ثم فإن من المرجح أن يكون تأثر القارئ بما هو مكتوب، أقل من تأثر المستمع بما هو منطوق. ورغم أن المتكلمين والكتاب على السواء، قد يقصدون إلى متلقين محددين، نظرًا لوجود ما يقول عنه شافي "سرعة التلاشي" بالنسبة للكلام، و"إمكانية التناقل" بالنسبة للكتابة(١٩٩٢، ٤٢) فإن احتمال أن يكون للمتكلم مستمعون مجهولون، أقل من احتمال أن يكون للكاتب قراء مجهولون. إن الوعي بوجود مستهلكين من القراء المجهولين، قد يلعب بالنسبة للكُتّاب، دورًا أوسع بكثير من الدور الذي قد يلعبه المستمعون المجهولون بالنسبة للمتكلمين (هل هذا مصدر من مصادر الجذب في استراق السمع؟) وحيث إن المتكلمين يشتركون في البيئة الفيزيقية نفسها عند إنتاج اللغة، فإن تلك اللغة نفسها تتغلق عمومًا على الموقف الفيزيقي والاجتماعي الحالي، وهذا ما يسميه شافي: "الموقفية". وعلى الجانب الآخر، فإن اللغة المكتوبة تكون غير موقفية، لأن بيئة وظروف إنتاجها واستهلاكها، لهما أدنى تأثير على اللغة والوعي نفسه(٤٤-٤٥).

للوهلة الأولى، تبدو تشخيصات شافي تشخيصات دالة، ولكن لأنني شعرت بالفعل أنني مضطر إلى التدخل، فإننا لا ندرك هذه التشخيصات ما لم نحصر التكنولوجيات التي غيرت من سرعة الكتابة، ومن سرعة تلاشي الكلام. وعلى سبيل المثال، وبينما يكتب أكثر الناس بأيديهم أبطأ بكثير مما يتكلمون، مساهمين بذلك في الطبيعة "المتأنية" للنص المنتَج، فإن كثيرًا من

الكتاب يستخدمون المختزنات الاحترافية للوحات المفاتيح للوصول إلى الكتابة بنفس سرعة الكلام. ومن بين تلاميذي سريعي الجمع على لوحة المفاتيح، من يكتبون واجباتهم المقروءة بسرعة أقل مما يبدو في مساهماتهم اللفظية داخل الفصل، خصوصًا حين لا تتاح لهم الفرصة، لاستخدام إمكانات الجمع الإلكتروني للكلمات، لتحقيق مراجعة سهلة. وبالمثل، فإن الافتقار المفترض للزمان والمكان المشترك (ومن ثم الافتقار للحس المشترك) بين الكتاب والقراء، عرضة للتحدي، ليس فقط من قبل السبورات (القديمة)، بل أكثر من قبل غرف الشات الإلكتروني التي تعطي "سطحًا" للكتابة المتبادلة، يقوم باستهلاكه فورًا فردٌ ما، أو مجموعةٌ من الأفراد. وفي المقابل، تسمح الميكروفونات، ومكبرات الصوت، والتليفونات، وأجهزة الراديو ثنائية الاتجاه، وأجهزة تسجيل الصوت – ونحن نشير هنا إلى عدد قليل من تكنولوجيات الصوت – تسمح هذه التكنولوجيات بــ"انفصال" فيزيقي وتعاقبي بين المتكلمين والمستمعين. والمبرر الذي يسوقه شافي لاستبعاد تأثير التكنولوجيات من توصيفاته التي يصوغها، وهو أن "ما تملكه اللغة المنطوقة كان لابد أن يصل مرحلته الحالية، قبل أن يتم التفكير في التليفون بزمن طويل"(٤٤) – هذا المبرر يبدو وكأن لا أمل في الدفاع عنه، حين نرى إلى أي مدى من السرعة والكفاءة، تساعد التكنولوجيا في تطوير مهارات حركية جديدة[١٤].

(١٤) من خلال اللعب على ألعاب فيديو معينة، تعلم بعض الأطفال أن يصوبوا بدقة، دون أن يمسكوا بندقية حقيقية في أيديهم، ولو لمرة واحدة. وفي حالة واحدة على الأقل من حالات العنف المدرسي، في الولايات المتحدة أواخر التسعينيات، كان معروفًا عن التلميذ المسلح أنه لم يستخدم أبدًا البندقية من قبل، إلى أن سرق مسدسًا وأطلق منه ثماني رصاصات، فأصاب ثمانية أشخاص وقتل ثلاثة منهم. ووفقًا لديف جروسمان Dave Grossman ، وهو ضابط سابق في الجيش، وأستاذ في ويست بوينت وجامعة

لا توجد ثقافة معاصرة، تكون شفاهيةً خالصة أو كتابيةً خالصة. وأنا أتفق مع ديميتريس تزيوفاس Dimitris Tziovas في أن "العلاقة بين الشفاهية والنصية ليست علاقة تعارض صارم، بل علاقة تراكب واشتمال" (١٩٨٩، ٣٢١، وانظر أيضًا تانين Tannen ١٩٨٢أ، ٣). وأفضل طريقة للتعرف على ما في عصرنا من علاقات"تراكب" و"اشتمال"، أن ننتقل إلى والتر أونج، وهو واحد من دارسين قلائل اهتموا بالآثار التي تتركها على العقل الإنساني أنماطٌ معينةٌ من "إضفاء الطابع التكنولوجي على الكلمة"، وأكثرها وضوحًا الطابع التكنولوجي الآن للكتابة اليدوية، والطباعة، والجمع الإلكتروني للكلمات(١٥).

أركانساس، ومؤلف كتاب "عن القتل: التكلفة السيكولوجية لتعلم القتل في الحرب وفي المجتمع" ١٩٩٥

- *On Killing: The Psycho Psychological Cost of Learning to Kill in War and Society.*

فإنه : "حين كان ميشيل كارنيل Michael Carneal يطلق رصاصاته، أطلق رصاصة على كل طفل، هو ببساطة أطلق رصاصة على كل شيء يتحرك على شاشته"، ولكي يبين جروسمان فعالية ألعاب الفيديو، يقارن هذا التلميذ بالضباط المحترفين قانونا، الذين يصيبون في المتوسط أقل من شخص واحد في الخمس طلقات (نقلاً عن كارسو Caruso ١٩٩٩). ورغم أنني أؤكد أنه حتى هذا المثال السخيف يجب ألا يقودنا إلى الإدانة النمطية للتكنولوجيا الحديثة – وهي تستغرق وقتًا طويلاً جدًا لتغير من البنية العقلية الأساسية، ولكي ينتقل هذا إلى أعداد كبيرة من الناس – رغم هذا فإننا نجهل ما تتركه التكنولوجيا من مخاطر.

(١٥) عبارة "إضفاء الطابع التكنولوجي على الكلمة" هي العنوان الفرعي لكتاب أونج Ong عام ١٩٨٢ "الشفاهية والكتابية" *Orality and Literacy*. حول هذه الفرضيات عن الطريقة التي تبني بها الكتابةُ الوعيَ، انظر صفحات (٧٨-١١٦)، وحول الديناميات النفسية للشفاهية انظر صفحات (٣١-٧٧).

ولنبدأ بأونج الذي يوضح كيف أن سمة واحدة، هي السمة الحالية المائزة والمستمرة للكتابية، وأن هذه السمة هي هوسنا بـ"وسائل الإعلام" media؛ ذلك أن مصطلح "الوسيلة" medium في حد ذاته، يكشف عن معنى الاتصال وكأنه: "أنبوب ينقل من مكان إلى آخر، وحداتٍ من مادة تدعى (معلومات)"(١٩٨٢، ١٧٦). إن رغبتنا العارمة في أن نحيا مع نموذج "وسائل الإعلام" يكشف عن حالة من التكيف مع هو مكتوب، أي أن الثقافات الكتابية تنظر إلى الكلام باعتبار أنه الوسيط المحدد لنقل المعلومات، وذلك بخلاف نظرة الثقافات الشفاهية التي ترى في الكلام وسيطًا يوجهه الأداء، أي طريقة لتأدية شيء ما لشخص ما"(١٧٧). وبطبيعة الحال فإن أونج لا ينكر ما تتركه "الوسيلة" من آثار، هو فقط يحذر من أن نموذج وسائل الإعلام يحجب الشيء الذي يعده الأهم في التواصل الإنساني: "قدرة البشر على تشكيل جماعات حقيقية يمكن فيها لشخص أن يشارك شخصًا آخر، فيما هو داخله، وفيما هو بينهما"(١٧٧).

وقد قادت دراسة أونج للكيفية التي تحدث بها هذه المشاركة، إلى فرضية حول الشفاهية الأولية (شيء غير كتابي يمكن معرفته حقًا)، وكذلك حول الكتابية، ثم – وهذا هو الأهم والأكثر اتصالاً بما نحن بصدده هنا – حول الشفاهية الثانوية (ووصفه لها يكشف عن طابعها الهجين). من ناحية أولى، يخلق الجمع الإلكتروني للكلمات مزيدًا من النصوص المكتوبة، ويقوي من جديد العقليات الكتابية، أي ما يسميه أونج التزام الكلمة بالمساحة، وبالتتابع، وبالانتهاء (انظر مثلاً ١٣٥-١٣٦). وهذا الفهم الكتابي للكلمة يتعارض مع فهم الثقافات الشفاهية الأولية، حيث تكون الكلمة المنطوقة "حدثًا، حركة في الزمان، افتقارًا كاملاً للاستجابة للكلمة المكتوبة أو الكلمة

المطبوعة وكأنها شيء"(٧٥). ومن ناحية أخرى - ومن خلال التكنولوجيا - تتوالد الكلمة المنطوقة، تصبح متاحة لعدد أكبر من الناس، وعلى نطاق أوسع في المكان، وفترات أطول في الزمان. وأنا أقتبس هنا اقتباسًا مطولاً من تحليل أونج لتأثيرات السماع الأشد من تأثيرات الحديث:

> من الواضح أن الشفاهية الأولية تشبه الشفاهية الثانوية، ومن الواضح أيضًا أنها لا تشبهها؛ فالشفاهية الثانوية - مثل الشفاهية الأولية - تولّد عنها حسٌ جماعي قوي؛ ذلك أن الاستماع إلى الكلمات المنطوقة يشكّل المستمعين في جماعات، أي في جمهور حقيقي، تمامًا كما أن قراءة النصوص المكتوبة أو المطبوعة ينقل الأفراد إلى داخل أنفسهم. غير أن الشفاهية الثانوية يتولد عنها حسٌ بالجماعات أوسع بكثير مما كان في الثقافة الشفاهية الأولية... في عصرنا، عصر الشفاهية الثانوية، نحن نملك - عن وعي، وعلى نحو مبرمج - عقولاً لها ميول جماعية ... بخلاف الأفراد في الثقافة الشفاهية الأولية، الذين يتجهون إلى الخارج، لأنهم قلما وجدوا ظروفًا تعطفهم على الداخل، نحن نتوجه إلى الخارج لأننا كنا قد توجهنا من قبل إلى الداخل. في ظروف متشابهة، وحيث ترقى الشفاهية الأولية بالعفوية (لأن التأمل القائم على التحليل الذي تحققه الكتابة غير متاح) ترقى الشفاهية الثانوية بالعفوية (لأننا نكون قد قررنا وعبر التأمل القائم على التحليل أن العفوية شيء جيد). نحن هنا نخطط لما يحدث لنا بعناية حتى نكون متأكدين أنه عفوي تمامًا (١٣٦-١٣٧).

وبالإضافة إلى ذلك، فإن الثقافات الشفاهية الثانوية بعد ذلك - وبالنسبة لميراث الكتابية الخاص بمكانة المعلومات، والفرد الذي "يتواصل" معها -

تكشف عن سمات معروف أنها من خصائص الثقافات الشفاهية الأولية: حس الجماعية القوي، الرغبة في المشاركة، وحب العفوية. وما يميز هذه السمات في ثقافة شفاهية أولية عنها في ثقافة شفاهية ثانوية، هو قدرةٌ عقلية تطورت عبر الكتابية، هي قدرةُ الوعي بالذات.

وأنا أود أن أطوّر تحليلات أونج بأن أضيف: إن ما أشار إليه من "وعي بالذات" و"تأمل قائم على التحليل"، يمكن أن تكون خصائص متفرقة وقصيرة الأجل؛ أو فلنقل – وعلى الأقل من منظور أوائل القرن الحادي والعشرين – إن أبرز الأشياء حول صعود الشفاهية الثانوية في القرن العشرين، هو نزوع الأفراد إلى "تناسي" التخطيط، بحيث وصلوا إلى جعل ما يحدث "عفويًا" إذا استخدمنا تعبير أونج. وبعبارة أخرى، فإن التكنولوجيا التي تأتينا بالكلمة المنطوقة أصبحت غير مرئية بالنسبة لنا، أو أننا – إذا عدنا لصياغتي السابقة – نتناسى صفة "الثانوية" في الشفاهية الثانوية، مخيلين لأنفسنا جزئيًا بأن ما يحدث "أمر" عفوي، أو أن التفاعل "هو نفسه" التفاعل المباشر وجهًا لوجه. وتتضح هذه "الزلة" أو "النسيان" في حكاية ما شعر به تلميذي من أنه "يتحدث" مع رواية كالفينو "لو في ليلة شتاء مسافر" *If on a winter's night a traveler*، الحكاية التي أوردتها في تصدير هذا الكتاب. ولكنني، وحتى أفعّل تحليلي للحالة الأكثر تعقيدًا الخاصة بالأنواع الأدبية الشفاهية الثانوية، أود أن أنتقل فيما يلي إلى الحالة المألوفة أكثر، وإن لم تكن بالضرورة واضحة، أقصد حالة البرامج الحوارية الإذاعية والتليفزيونية radio and television talk shows. ورغم أن ما سأقدمه هنا قد لا يكون بحال مسحًا لتاريخ الإذاعة، أو حتى لتاريخ شكل معين من برامج الحديث

الحوارية، فإن وقفة على جوانب معينة من هذا التاريخ، تكشف عن تركيبة أو تبديلة غريبة من الوعي بالذات، ومن السذاجة حول التكنولوجيا، التي أفترض أنها خاصية لكثير من الظواهر الشفاهية الثانوية، والتي يمكن أن تكون بمثابة خلفية مفيدة لنوعية إجراءات القراءة التي أطرحها في كتابي هذا.

البرنامج الحواري الإذاعي، البرنامج الحواري التليفزيوني

Talk Radio, Talk Show

قبل أن تتطور صيغ معينة مما يعرف بالبرنامج الحواري الإذاعي والبرنامج الحواري التليفزيوني بزمن طويل، كانت الأيام الأولى للراديو تؤيد أطروحة أونج حول أن الشفاهية الثانوية تولّد علاقات، أو على الأقل تولّد إحساسًا بالعلاقات. في مقالات لها عناوين مثل "المصير الاجتماعي للراديو"، و"أحلام الراديو التي يمكن أن تتحول إلى حقائق". كان الصحفيون في عشرينيات القرن العشرين، مندهشين من قدرة الراديو على تقريب الأمريكيين من بعضهم البعض: "ما أمتع خيوط الشبكة التي ينسجها الراديو الآن، إنه يحقق ما يجعلنا نشعر أننا معًا، نفكر معًا، ونعيش معًا". وقد رأى معلّقٌ آخر أن الراديو "ناشر للتفاهم المتبادل في كل أرجاء البلد، موحد لأفكارنا، ومثلنا، وأهدافنا، بما يجعلنا شعبًا أقوى وأكثر التحامًا". وهذا الكاتب نفسه يدعم رأيه بالاقتباس من مئات الرسائل التي تصل يوميًا إلى محطة wjz في ١٩٢٢، من ناس أميين ومعدمين، أصبحوا ولأول مرة على صلة بعالم يخصهم (نقلاً عن

دوجلاس Douglas ١٩٨٧، ٣٠٦). وبالنسبة لبعض المستمعين - مثل مؤلف "كم هو عظيم أن تكون مهووسًا" - كانت نشوة أن يعرف أنه "على اتصال" مع آخرين في أماكن بعيدة، تفوق أهمية فكرة الاتصال نفسها:"بالنسبة لي لا صوت أحلى من صوت (هنا محطة كذا وكذا"(نقلاً عن دوجلاس Douglas ١٩٨٧، ٣٠٧). هذا الإحساس بأنك جزء من مجموعة، هو السمة الغالبة التي ميزت الراديو في بداياته عن تطور التليفون السابق عليه[١٦].

وتاريخ الراديو في بداياته، يؤكد أيضًا مزاعم أونج عن الوعي الذاتي، بصفته سمة مميزة لهذا النوع من الاتصال. وفي رأي معلق معاصر هو ماكمينز McMeans (١٩٢٣) أن مستمعي الراديو قد فكروا في أنفسهم وكأنهم جمهور"مختلف تمامًا، وفي مناح متعددة، عن أي جمهور عُرف من قبل" (نقلاً عن دوجلاس Douglas ١٩٨٧، ٣١٢). وقد امتدح واحد من المستمعين فكرة أن بإمكانه أن يكون جزءًا من جمهور كبير، وأن يبقى مع ذلك في بيته: "هذه الجماعة الكبيرة المشتركة من المستمعين.. لا تجلس قريبة إلى بعضها البعض، صفًا وراء صفٍ، وفي ازدحام لا يتلاءم مع متعة سماع الموسيقى. تجلس الزوجة الطيبة، وأجلس أنا هناك وحيدًا في الحجرة الخلفية الصغيرة في بيتنا، نجلس ليلة الأحد تلك، ونشرب مستمتعين بموسيقى آتية إلينا عبر الأثير من مسافة ثلاثمائة ميل" (نقلاً عن دوجلاس Douglas

(١٦) من المثير أن نلاحظ أن ماركوني ، مبتكر الراديو، رأى فيه بديلاً فائقًا للتليفون بسبب "الاتصال من نقطة إلى نقطة". وقد استغرق الأمر حوالي ٢٥ عامًا حتى يجري إدراك إمكاناته على نحو كامل.(دوجلاس ١٩٨٧xvi)

١٩٨٧، ٣٠٨). هو والزوجة يعدان نفسيهما جزءًا من "جماعة كبيرة مشتركة"، ومع ذلك هما سعيدان بأن يكونا "وحيدين". واحتفل مشجّعٌ آخر من مشجعي الراديو في بداياته، بـــ"تحكم" المستمعين في المتكلمين: "مع الراديو سنتمتع، نحن المستمعين، بميزة لم تكن متاحة لأي أحد قبلنا، فلن نكون حتى مضطرين للقيام ومغادرة المكان، كل ما علينا أن ندوس على زرّ، فيتم إسكات المتكلم"[١٧]. وإني لأجد الصياغة كاشفة: فمرة أخرى يفكر مستمع الراديو في نفسه وكأنه جزء من مجموعة "نحن"؛ أضف إلى ذلك أنه لا يقول "نحن" نتوقف عن الاستماع، بل "سيتم إسكات المتكلم"، وكأن استمراره في الاستماع إلى الراديو لابد أن يعني(كما في التفاعل وجهًا لوجه) أن المتكلم قد توقف عن الكلام.

ورغم أن بروس بليفين Bruce Bliven يبدو لنا الآن وكأنه رافض قديم للتكنولوجيا، فإنه كان يشير بالفعل في عام ١٩٢٤إلى واحد من الفروق الكبيرة بين الشفاهية الثانوية والشفاهية الأولية، وذلك عندما أبدى قلقه من تأثير هذا الفصل بين المستمعين والمتكلمين:" فهذا السماع الكثير دون رؤية، أحبط إحدى التوازنات الطبيعية البيولوجية المستقرة، وخلق ما يمكن تسميته

---

(١٧) (نقلاً عن دوجلاس ١٩٨٧، ٣٠٨) ويدهشني أن بعض المعلقين في أواخر القرن العشرين وأوائل القرن الحادي والعشرين، يطرحون مزاعم مشابهة حول الموجة الأخيرة من تكنولوجيا الاتصالات. ويستشهد جون إليس John Ellis ، كاتب المقالات في بوسطون جلوب *Globe Boston* ، بابتكارات من قبيل تحديد هوية المتصل على شاشة الهاتف، وبرامج الانترنت التي تسمح بالتحميل من دون دخول إعلانات، متنبئًا" بأن كل واحد منا سرعان ما سيمتلك تكنولوجيا تسمح لنا بحجب الرسائل والمضايقات إذا اخترنا ذلك"(١٩٩٩، ٤٥).

"جوع العيون"(نقلاً عن دوجلاس ١٩٨٧، ٣١٢). وقد لاحظ آخرون العلاقات المتغيرة بين المتكلمين والمستمعين من منظور المنتج: إن نقص المردود الفوري، بسبب أن المتكلم أو المؤدي، لا يمكنه أن يرى الاستجابات على وجوه المستمعين، أو أن يسمع الضحك، أو الاستهجان، أو الصمت، أو الاستحسان - إن غياب هذا النوع من الاتصال، يؤدي إلى قلق ممتزج بالإثارة، حول هذا"الجمهور الأعظم الذي لم يتجمع مثله من قبل لأي غرض في تاريخ العالم" (نقلاً عن دوجلاس ١٩٨٧، ٣١٢).

أود أن أتوقف فيما يلي عند اقتباس من الخبير الإعلامي مارشال ماكلوهان الذي يعطي للراديو مكانة خاصة بين وسائل التكنولوجيا الباكرة: "فالراديو - أكثر حتى من التليفون والتليغراف - هو امتداد للجهاز العصبي المركزي، لا يصل إليه إلا الكلام البشري نفسه. ألا يستحق منا التأمل أن الراديو يجب أن يتساوق خصوصًا مع تلك الوسيلة الجماهيرية الأصلية، أي اللغة العامية؟ (١٩٦٤، ٣٠٢) وبالمثل، فإن الراديو يمكن أن يؤدي وظيفة مجازية في الاتصال بين الأشخاص؛ ذلك أن الراديو والصوت الإنساني كليهما يرسلان الصوت عبر موجات الهواء. غير أن أكثر ما يلفت انتباهي حول النطق، أن ماكلوهان يغطي على الفارق بين التفاعل وجهًا لوجه، والاتصال عبر وسيط من التكنولوجيا، حتى وهو يحتفي بما هو تكنولوجي. الراديو بالنسبة لماكلوهان، هو امتداد للجهاز العصبي المركزي، بل إن ماكلوهان يبدو كأنما يدرس تاريخ فكرة الراديو، حين يقول بأنه متساوق مع اللغة البشرية.

وتُظهِر صيغتا البرنامج الحواري الإذاعي والبرنامج الحواري التليفزيوني على وجه الخصوص، ما في الشفاهية الثانوية من هُجنة أشرنا إليها في الأمثلة السابقة. وحتى أقدم دليلاً واضحًا على التوازي بين بعض السرد القصصي ووسائل الإعلام الإذاعية، سأكون في حاجة إلى وصف تفصيلي لهذا الشكل من السرد. وقد تكون تلك هي اللحظة المناسبة للاعتراف بأن مصطلح "القصص الحواري" الذي أستخدمه هنا، وأن رحلتي البحثية في البرنامج الحواري الإذاعي والبرنامج الحواري التليفزيوني، وربما اقتباسي من ماكلوهان – كل هذا سيكون أمرًا له دلالته بالنسبة لبعض قرائي[١٨]. ومع ذلك فأنا أطرح شبح البرامج الحوارية التليفزيونية، لأُبرز مفهوم الشفاهية الثانوية، ولأُثير التأمل في التأثير الحتمي لوسائل الإعلام كل منها على الأخرى. ورغم أنني غير مهتم بالبحث في أي تأثير مباشر من وسائل الإعلام الإذاعي على إنتاج أعمال أدبية معينة، فإنني أستهدف الإشارة إلى تثمين التفاعل حول المحتوى في البرنامج الحواري الإذاعي، والبرنامج الحواري التليفزيوني، والقصص الحواري[١٩]. وفي هذا المجال، حين يتعلم كثير من الأطفال مشاهدة التليفزيون في سن أصغر من السن التي يتعلمون فيها القراءة، وحين تفتح التليفزيونات والراديوهات يوميًا لساعات أطول من الساعات التي يكون فيها

---

(١٨) تذكر جين شاتوك Jane Shattuc عند البحث لإعداد كتابها "رعاية الحديث: البرامج الحوارية التليفزيونية والمرأة"، أنها كانت ما إن تنطق عبارة talk show، حتى تستجيب النسوة اللاتي تلتقيهن بكل قوة (١٩٩٧، vii)

(١٩) ومن ناحية أخرى، فإني لا أود أن أنكر وجود بعض التأثير التكنولوجي المباشر. ومن ذلك مثلاً تأثير التليفون والأنسر ماشين في كتاب ماريلا ريغيني Mariella Righini "العاطفة، جينيت " *La Passion, Ginette* (١٩٨٣) وكتاب *Vox* لنيكولسون بيكر Nicholson Baker (١٩٩٢).

معظم الناس في العمل أو في المدرسة، كيف يمكن للإعلام الجماهيري ألا يلعب دورًا في الكيفية التي نقرأ بها ونكتب؟ لقد عمدت لا أن أقلل من تقديرنا للأدب بصفته شكلاً مميزًا من أشكال الاتصال، بل أن أتحدى الفكرة القائلة بأن الأدب شكل مقدس بصورة ما، ولا يستجيب إلا لتطورات شكلية من داخله(٢٠).

وبالنسبة لأولئك الذين تربوا منا على الراديو والتليفزيون، يساعدنا جوفمان من جديد في فهم الدور الذي لعبه ذلك الأمر؛ ففي تحليله للإذاعة عبر الراديو، يحدد ثلاث صيغ رئيسية للـ"إذاعة"؛ ويعني بها "كل حديث روتيني في ميكروفون"(١٩٨١، ٢٣٢) يسمي الصيغة الأولى "العمل مقابل عمولة" action override، حيث يكون للعمل المقصود أهمية مبدئية بالنسبة للجمهور، كما في برامج الرياضة على سبيل المثال، وحيث "لا يكون صوت

(٢٠) عن السن التي يتعلم فيها الأطفال (الرضع) مشاهدة التليفزيون، انظر ألين Allen ١٩٩٢ب،١٣٢، وليميش Lemish ١٩٨٧، ٣٣-٥٧. ومن الأمور الكاشفة بالنسبة لي حول المجتمع الأمريكي، أن عددًا أكبر من الأسر لديها أجهزة تليفزيونية أكثر من التليفونات. ولمراجعة إحصاءات كهذه وغيرها، حول عدد من يشاهدون التليفزيون في الولايات المتحدة وحول العالم، انظر: ألين ١٩٩٢أ،١. حيث تجد أن من ٣ إلى ٥ بليون ساعة يقضيها الناس في مشاهدة التليفزيون حول العالم. وتبدو لي معقولة جدًا فرضيةُ ألين القائلة أنه"باستثناء الحكي الشفاهي، فإن التليفزيون هو الوسيلة الأكثر انتشارًا والأكثر أهمية في عالم اليوم"(١٩٩٢أ، ١، ٢٦). وكمثال على التأثير المتبادل بين وسائل الإعلام المختلفة، انظر مناقشة إ. إل. دوكتورو E. L. Doctorow حول الطريقة التي غيرت بها متطلبات صناعة السينما من طول الروايات المعاصرة (١٩٩٩).

المذيع سوى وسيلة لتحقيق ذلك الغرض" (٢٣٤)[٢١]. أما الصيغة الثانية فهي "الإذاعة من ثلاث طرق" three-way announcing، حيث يقوم ضيف بإجراء محادثة مع شخص أو أكثر في الأستوديو، بينما يستمع جمهور الأستوديو وجمهور الإذاعة (٢٣٤). والصيغة الثالثة هي الراديو المباشر الذي يتكلم فيه المذيع إلى مستمع مفرد في منزله وكأنهما في مسارّة خاصة(٢٣٥). وبهذا التعبير الأخير يشير جوفمان إلى التوجه المباشر في الكلام، وذلك في موازاة ما ينطبق أيضًا على لحظة في السينما والتليفزيون، ينظر فيها الممثلون أو المذيعون مباشرة إلى داخل الكاميرا. والتليفزيون خصوصًا وسيلة تملك عفوية التوجه المباشر، وتشير سارة كوزولوف Sarah Kozloff إلى أن هذا يعطي انطباعًا قويًّا بالتبادل، إلى الحد الذي يدفع بعض المشاهدين إلى الرد(١٩٩٢، ٨١)[٢٢]. ويسمي روبرت .سي. ألين Robert C. Allen هذا التوجه المباشر في حالة التليفزيون، باسم "الصيغة البلاغية"، وهي صيغة – على عكس الصيغة السينمائية – لا تتظاهر بأن المشاهد غير موجود، بل على العكس "تقلد اللقاء المباشر وجهًا لوجه، بأن تعترف بدور المؤدي الذي

---

(٢١) بطبيعة الحال، يتيح المذيع في الراديو للمستمعين، أن يعرفوا ما يجري في اللعبة التي لا يمكنهم حضورها أو رؤيتها بأنفسهم. أما العمل على التليفزيون مقابل عمولة، وكذلك المشاهدون في استوديو يستمعون لبرنامج إذاعي في لعبة يشاهدونها، فأمور تكشف عن القيمة الإضافية لكونك جزءًا من مجموعة تشترك في تجربة معينة. في أمثلة كهذه قد تؤدي معرفة المذيع الكبيرة باللاعبين وباللعبة، إلى التمكن من مشاهدة اللعبة وكأن المشاهدة غرض في ذاتها، لكنها مع ذلك تربط الوعيين اللذين يعيشان الشيء نفسه (انظر شافي Chafe ١٩٩٤، ٢٨١).

(٢٢) حول الخطاب المباشر في السينما ، انظر لورنس Lawrence ١٩٩٤.

هو بمثابة مرسِل، وبدور المشاهد الذي هو بمثابة مستقبِل، كما أنها تحاول إقناع الشخص الحقيقي الذي يشاهد في منزله، بأنه – أو أنها – "الأنت" الذي يتوجه إليه المتكلم"(١٩٩٢ب، ١١٧-١١٨، وانظر أيضًا: شاتوك Shattuc ، ١٩٩٧، ٧٣). وبعبارة أخرى، فإن هذه الصيغة تعترف على نحو صريح، بحلقة الاتصال التي تستند إليها كل وسائل الإعلام، بينما تعترف بها كثير من الوسائل الأخرى على نحو ضمني.

ورغم أن جوفمان يبدو غير مهتم بالتطور التاريخي للردايو، فإن من الجدير بالملاحظة أن صيغتيه الإذاعيتين الأخيرتين: "الثلاثية"، و"المباشرة"، تصفان ما يشار إليه الآن باسم "البرنامج الحواري الإذاعي" talk radio وليس مجرد "الحديث الإذاعي" radio talk، وهو عنوان دراسته[٢٣]. ولكي يصف المرء هذا النوع وصفًا أكثر تفصيلاً، يحتاج إلى صيغة إضافية، وهي "مهاتفة شخص للدخول في الحوار" call-in، أعني تلك الحوارات أو الأجزاء من الحوارات، التي يدخل فيها ضيف إذاعي في حديث حي مباشر مع شخص على التليفون – وعلى الهواء – وذلك في سياق "محادثة" مطولة مع متصلين آخرين ومستمعين صامتين. إن كثيرًا من صيغ البرامج الحوارية التليفزيونية، تجمع بين قطعة من صيغة جوفمان "الثلاثية"، التي يتفاعل فيها المضيفون، والمستضيفون،

---

(٢٣) ليس هذا غريبًا إذا عرفنا أن المادة التي يعتمد عليها جوفمان بالأساس مادة تعود إلى خمسينيات القرن العشرين وستينياته، وهي الفترة التي ولد فيها شكل يسمى في صناعة الإذاعة "البرنّامج الحواري الإذاعي"talk radio . ورغم أن جوفمان لا يلاحظ ذلك، فإن الراديو قبل الخمسينيات نادرًا ما "تضمن مشاركة الجمهور، اللهم إلا في صورة رسائل تقرأ ويرد عليها على الهواء"(مونسون Munson ١٩٩٣، ٧).

وجمهور الاستوديو والبيوت الذين يستمعون فحسب، وبين قطعة خرى من "مهاتفة شخص للدخول في الحوار"، حيث يرد الجمهور على ما دار في القطعة الأولى من حديث، ويخلق حديثًا طازجًا يقوم على الموضوع المطروح للمناقشة. وقد يجري الوصل بين هذه القطع عن طريق لحظات من الخطاب المباشر(٢٤).

لم تتمتع البرامج الحوارية - وسأستخدم هذا المصطلح وحده عند الإشارة إلى صيغتي البرامج الحوارية الإذاعية والتلفزيونية على السواء - بشيء أكثر مما تمتعت بالصعود الخاطف في العقود القليلة الماضية في الولايات المتحدة؛ فقد أصبحت هذه البرامج شعبية جدًّا، ومن ثم مربحة جدًّا، لدرجة أن "محطات الجميع يتحدثون" نمت نموًّا واسعًا في سبعينيات القرن العشرين(٢٥). وقد قفزت صيغة الحديث قفزات واسعة في التليفزيون أيضًا،

---

(٢٤) يذكر جوفمان بشكل عابر، برامج "مهاتفة شخص للاشتراك في برنامج حواري"، بل ويلاحظ قوة تأثير الخطاب المباشر عبر صورة المذيع/المضيف الذي ينظر داخل الكاميرا، غير أن جوفمان لا يناقش على نحو مباشر، شكل البرنامج الحواري التليفزيوني(١٩٨١، ٢٣٥-٢٣٦).

(٢٥) يشير مونسون Munson إلى أنه بالمقارنة مع أشكال أخرى من صيغ الراديو، فإن صيغة البرنامج الإذاعي الحواري هي صيغة مرتفعة التكلفة(١٩٩٣، ٣). غير أن هذا الشكل الذي أخذ في الازدهار، برغم ارتفاع تكلفته، حين أدركت المحطات ورعاتها جاذبيته للمعلنين المحتملين؛ ذلك أن عددًا كبيرًا من الناس كانوا يستمعون إليه. ووفقًا لجيمس ليدبيتر James Ledbetter (١٩٩٨) فإن الراديو التجاري هو أكثر وسائل الاتصال ربحًا في أمريكا اليوم، بأرباح تقدر بـ ٣٠% (في مقابل ٨-١٣% بالنسبة للجرائد، و ١-٢% بالنسبة للكتب). وفي عالم التليفزيون (مرتفع التكلفة) يكون برنامج الحوار رخيصًا نسبيًا، إذا أردت الإنتاج وجني أرباح ضخمة (انظر شاتوك Shattuc ١٩٩٧، ١٦-٦٦).

بدأت في الستينيات، ثم توسعت في أواسط التسعينيات، حين تجاوزت البرامج الحوارية الأوبرات المنزلية التي كانت الشكل السائد، وتوالدت هذه البرامج أواخر الثمانينيات (شاتوك ١٩٩٧، ١-٩) وقد أصبح بعض مقدمي هذه البرامج، مثل رش ليمباوغ Rush Limbaugh وأوبرا وينفري Oprah Winfrey، أسماء لها بصماتها. وحتى مقدمو البرامج الرياضية والبرامج الإخبارية، وبما يريدون نقله من محتوى، أخذوا يعتمدون يومًا بعد يوم على الصيغة الحوارية في نقل المعلومة[٢٦]. وهكذا، وعلى مدار تاريخ الراديو والتليفزيون- وهو تاريخ يتداخل بقوة مع الفترة التي أريد أن أقيّم قصصها من جديد - كان هناك توسعٌ مستمر في الأشكال التي تقوم على التفاعل بين منتج الكلام ومستهلكه.

والسمة البنائية المحددة في البرامج الحوارية، والوثيقة الصلة بالقصص الحواري، هي ما يسميه جوفمان "حضور.. المخاطَبين الغائبين" (٣٢١)، وهي عبارة طباقية تستحق أن نقف أمامها. إن ما يجعل من الحديث في الإذاعة أمرًا مختلفًا عن المحادثة المعتادة، هو غياب المخاطبين فيزيقيًّا. ويشرح جوفمان: "لأن الحديث يجري تعلمه، وتطويره، وممارسته عادة مرتبطًا باستجابة مرئية ومسموعة، يقوم بها على الفور مستقبلون حاضرون؛ فإن على مذيع الراديو أن يتحدث حتمًا كما لو كان هؤلاء الآخرون المستقبلون أمام عينيه وأذنيه"(٢٤١). وحتى نضع هذا في حوار مع مفهوم

---

(٢٦) انظر مورسي Morse ١٩٨٥، هيريتيج وجريتباتش Heritage and Greatbatch ١٩٩١، كوزولوف Kozloff ١٩٩٢، ٨٠.

جوفمان للحديث الذي طرحه من قبل، فإن على حديث المستضيف في الراديو أن يكشف عن نزوع للتبادل مع المخاطَبين الغائبين. أي أن ما يجعل برامج الحوار مختلفة كيفيًا عن مجرد برامج الإذاعة، أو الموسيقى، أو الأسعار على الانترنت، أو السينما، هو أن برامج الموسيقى وما إلى ذلك، وهي "ترسل" بغرض "أن يستقبلها" مستمعون/ مستهلكون راغبون، فإن الحديث في برامج الحوار ينتَج هو في ذاته وكأنه خطاب لأولئك المستقبلين الغائبين. وتتلخص القضية في عبارة تذكّر بأشهر ثنائيات ماكلوهان: التفاعل هو المحتوي. في البرامج الحوارية التليفزيونية (وإلى حد ما الإذاعية) هناك في العادة جمهور الاستوديو، الذي هو جزء مسموع أو مرئي من المشهد، ويصبح بعض أفراده مشاركين فعليين في الحوار. غير أن مثل هذه البرامج الحوارية لا تنتج في العادة من أجل المخاطَبين الحاضرين في المشهد، بقدر ما تنتج من أجل المخاطَبين الغائبين الأكثر عددًا، أي المستمعين/المشاهدين في المنزل، وفي السيارة، وفي العمل، وعلى الشواطئ. هؤلاء المستمعون/المشاهدون "الغائبون" بالنسبة للمتكلمين، هم حاضرون في البال عند الحديث، حتى وإن لم يخاطَبوا مباشرة. ورغم أنه قد يكون هناك موضوع يومي ينتظم الحوار، فإن عنصر الجذب الأساسي يبدو وكأنه تلك المحادثة متعددة الأطراف ومتعددة الأماكن[٢٧]. الفكرة أن برنامج الحوار هو التفاعل، أكثر مما هو نقل معلومات. وهذه خاصية أخرى تربط الحديث

---

(٢٧) لاحظ على سبيل المثال الشعبية المستمرة لأوبرا وينفري، حتى بعد أن ابتعدت عن الموضوعات الحساسة، التي كان بعض النقاد يزعم أنها عنصر الجاذبية الوحيد في البرامج الحوارية.

بالشفاهية الأولية. ويشير أونج إلى هذه النقطة بعبارة:" سياق التفاعل بين الأشخاص" في الشفاهية، كما يشير إلى أن إعلاء عنصر التفاعل بين الأشخاص على عنصر السياق المعلوماتي "الموضوعاتي"، قد يتسبب في إغضاب الكتابيين "بجعل الإفراط في الحديث لذاته.. بلاغة قيّمة للغاية وعملية للغاية"(١٩٨٢، ٦٨). وهذا الإعلاء لعنصر التفاعل على عنصر المحتوى، قد يبرر جزئيًا الأحكام السلبية القوية، التي تنتزعها البرامج الحوارية من المعلقين الاجتماعيين الذين يعدون أنفسهم حراس الكتابية[٢٨].

إن برامج الحوار على الراديو، وأكثر حتى من برامج الحوار على التليفزيون، "تحتاج إلى ناس حقيقيين" (بوجوسيان ١٩٨٨، xv). هناك مضيفون حقيقيون، وضيوف حوار حقيقيون، ومتحدثون على الهاتف حقيقيون، وناس حقيقيون في استوديو الجمهور، وناس حقيقيون في مواقع أخرى يستمعون. ومع كل ذلك، فإن برامج الحوار تعتمد أيضًا على "الخيال" fiction. إن فيها ما يسميه موراي بيرتون ليفين قيمة "الأصالة المختَرَعة" (١٩٨٧،١٩). ومن المهم أن نذكِّر أنفسنا هنا بأن مضيفي وضيوف التليفزيون حين يبدو وكأنهم ينظرون إلينا مباشرة، إنما ينظرون في عدسات الكاميرا. أما عنصر الخيال الثاني، فهو عنصر الفورية؛ إذ رغم أنه يبدو تلقائيًا وفوريًا، وجود التفاعل بين أولئك "الناس الحقيقيين" الذين ينخرطون في

---

(٢٨) هذا هو السبب على أية حال، أنني لن أتناول هنا عنصر المحتوى في برامج الحوار؛ ولتحليل من هذا القبيل انظر ليفين Levin ١٩٨٧، مونسون Munson ١٩٩٣، لوفر Laufer ١٩٩٥، شاتوك Shattuc ١٩٩٧.

حديث على الراديو أو التليفزيون، فإن هناك في الحقيقة وبوضوح ما يتوسط بيننا وبينهم. هناك كثير من الناس (لا نسمعهم ولا نراهم) وهناك كثير من الآلات التي تفعّل هذه المحادثة بين المتكلم والمتلقي. إن الحديث الذي ينتشر على هذا النحو، ليس حتى على هذا القدر من "الطزاجة" التي أُرِيدَ له أن يبدو عليها.

وأوضح الأمثلة على ذلك، أن البرامج الحوارية "الحية" كلها تقريبًا تتعرض للتأجيل، حتى تسمح للمحطة بحذف أي خروج على الآداب العامة لا تقبله معاييرُ المحطة ورعاتُها ومساندوها من الممولين (بوجوسيان Bogosian xv). كان برنامج دوناهو *Donahue* يذاع حيًّا في كثير من الأسواق لسنوات، لكن معظم البرامج الحوارية التليفزيونية كانت تسجل قبل إذاعتها بأسابيع طويلة. وتشير جين شاتوك إلى أن معظم برامج الحوار لا تكتب المحادثات فعلاً، أو حتى تحررها فيما بعد، ومع كل ذلك فإن ما تتسم به من تلقائية، يكون وراءه "أسس راسخة يقوم عليها اختيار المضيفين، ومنظمي الحوار الكبار، والعملية الإنتاجية التي في عمومها وراء الكاميرا، والميكروفون، والتقطيع" (١٩٩٧، ٦، وانظر أيضًا ٧٣). وهناك نمط آخر من الخيال، وهو أن يكون "الجمهور في المنزل" جزءًا من المحادثة، وبالطريقة نفسها التي يكون بها المستضيفون والمستضافون أو جمهور الأستوديو جزءًا من المحادثة. إن قدرًا كبيرًا من اللعب والخداع اللفظي أمرٌ مطلوب للحفاظ على حيوية المحادثة، خصوصًا حين يكون على المستضيفين أن يغيروا مواقعهم بشكل مستمر، منتقلين من متحدث إلى متحدث بالإضافة إلى متكلم على التليفون، وأن يخاطبوا المشاهدين في البيوت، وأن يتبادلوا الحوار مع ضيوف

الاستوديو.. وهلم جرا (انظر جوفمان ١٩٨١، ٢٣٥-٣٧، شاتوك ، ٧٣)[٢٩].

يمكن الآن – واضعين هذه الأنواع من "الخيال" fictions في الاعتبار – أن نعود إلى فكرة البرنامج الحواري بصفته شكلاً اتصاليًا هجينًا؛ فهو يتضمن تفاعلاً مباشرًا وجهًا لوجه: بشرٌ حقيقيون يتحدثون إلى بعضهم البعض، غير أن فكرة الاستعراض تؤثر في هذه المحادثات، وتوزعها من خلال وسيط تكنولوجي، ووعي بالذات، وادعاء. ورغم أن واين مونسون Wayne Munson لا يستخدم هذا الإطار نفسه، فإنه يتفق مع هذا التحليل، قائلاً إن صيغة البرنامج الحواري تركيبة غريبة من نماذج العالم التقليدي ونماذج العالم الحديث؛ فهي "حديث" talk وهي "استعراض" show، التركيبة تربط المحادثة ما بين الأشخاص– أي الموروث الشفوي قبل الحديث– بالمشهد الجماهيري عبر وسيط، والوسيط شيء وُلد في ظل الحداثة (١٩٩٣، ٦). وعلى الرغم من أن خبراء الإعلام يشيرون إلى أننا لا نعرف الشيء الكثير (بعد)عن كيف يتم استهلاك الراديو والتليفزيون (شاتوك، ٤٨)، فإنهم لا يزالون يصرحون حول ما يعيشه الجمهور. ويفترض إريك بوجوسيان Eric Bogosian، مؤلف وممثل فيلم بعنوان حديث إذاعي *Talk Radio* ، أن شعبية برامج الحوار تعتمد على جذب الجمهور إلى "حقيقيّة" ما يحدث؛ فعندما يتصل شخص ببرنامج حواري إذاعي، أو عندما تتكلم أوبرا Oprah أو ريكي

---

(٢٩) بل إن مورسي Morse يسميه "الشكل القصصي للحوار"(١٩٨٥، ١٥)، رغم أنني سأشير إلى أن هذه الصيغة تمحو الأثر الواقعي.

ليك Ricki Lake مع أفراد في استوديو الجماهير، يمكننا نحن، غير المشاركين في الحوار، و"الحاضرين" كجمهور، أن نتأكد بآذاننا وبأعيننا أن هؤلاء بشر يتحدثون أحدهم إلى الآخر. آخرون من عامة الناس يودون أن يستمعوا إلى هؤلاء البشر، لأنهم – وفقًا لبوجوسيان – "قد يستمعون للمسة ساحرة من عاطفة أصيلة". وبالمثل، تشير شاتوك إلى أن ضبط البرنامج الحواري التليفزيوني هو "الأمر الذي لا يمكن التحكم فيه مطلقًا؛ فهؤلاء ناس حقيقيون ودون نص مكتوب"(٧٣). وتستأنف شاتوك قائلة: إن الجمهور لا تغويه الرغبة في فهم المشكلات الاجتماعية أو الشخصية (أي المحتوى) بقدر ما تغويه الرغبة في التماهي مع المشاركين (أي العاطفة، والعلاقة) (٩٥). ومرة أخرى، فإن خلق تماهٍ يحركه ما في حديث المستضيفين من وعي بـــ"حضور المخاطَبين الغائبين". وكما يقول جوفمان فإن" الجمهور المشاهِد وجمهور الاستوديو يعامَلان كما لو أن هناك مشاركًا متفقًا عليه، حتى لو كان مشاركًا ليس بإمكانه (دائمًا) أن يحتل دور المتكلم(٢٣٤). ربما تكون هذه جاذبية أن تُعامَل وكأنك جزء من المحادثة، بالإضافة إلى معاينة العاطفة الحقيقية التي يشير إليها بوجوسيان، العاطفة التي تعطي لبرامج الحوار جمهورها الواسع.

المشاركة عنصر جوهري في تقييم هذا النوع الأدبي. لقد جذبت برامج الحوار التليفزيوني talk shows في التسعينيات (خصوصًا البرامج التي تذاع في ساعات الليل المتأخرة) جمهورها، ليس بوعد "الحديث" talk، وإنما بوعد "العرض" show ؛ فأفراد هذا الجمهور – وفقًا لشاتوك – ليسوا مهتمين

بمعاينة الأصالة والعاطفة الحقيقية، بقدر ما هم مهتمون "بالكشف عن الأداء الذي يقف وراء فكرة الحقيقة". إنهم يبرزون الكثير من الشفاهية الثانوية *Secondary Orality*، بحيلة أنهم هم بأنفسهم يشاركون ويدفعون نحو الذرى التي يبلغها هذا العرض (١٦٠-١٦١). وقد يكون "التراجع" الجزئي لبرامج الحوار الذي أشرت إليه في بداية هذه الفقرة من دراستي، راجعًا في الحقيقة إلى مسألة الوسيط؛ فقد كان هناك على سبيل المثال، كلام سلبي معلن عن التلاعب بالضيوف والجمهور، وهو ما يمكن أن نسميه نية خفية.لدى منتجي الجوانب الوسيطة من "الحديث"(٣٠). ومع ذلك، فإن تحليلات شاتوك تذكرنا بأن علينا ألا نفترض افتراضات سهلة حول من يتلاعب بمن. وإني لأدرك من خبرتي الشخصية، كمستمعة ومشاهدة للبرامج الحوارية، أن هناك لحظات موجزة كنت أشعر فيها كما لو أن د. لورا Dr. Laura يحكم سلوكي، أو أن أوبرا Oprah توبخني لكي أنتبه، لأنني فعلاً كنت أحتاج إلى سماع ذلك الجزء. ولكنني كثيرًا ما كنت على وعي بأنني واحدة من عدد آخر لا يحصى من المستمعين أو المشاهدين، وأن معظم ما أسمعه وأراه قد أُعِدّ بعناية ليجعل كل واحد منا يشعر بأنه في حالة استجواب، وأن عواطف الضيوف والمستضيفين والمتصلين على الهاتف، قد تكون أيضًا مفبركة

---

(٣٠) تأمل قضية البرنامج الحواري لجيني جونس Jenny Jones ، حيث كان البرنامج قد تحمل المسؤولية عن التلاعب بضيف، على نحو جعل المحامين يدعون أن الحوار قاده إلى اغتيال رجل مثلي جنسيًا، كان قد أعلن في البرنامج انجذابه إلى ذلك الرجل (انظر برادشر Bradsher ١٩٩٩)

بحيث تبدو حقيقية. وأنا أعزو لحظات التماهي التي مررت بها، ووعيي بهذه اللحظات على السواء، إلى ظروف الشفاهية الثانوية التي أعيش فيها.

كيف اتخذ الراديو والتليفزيون ذلك الطريق؟ ما تاريخ غواية تلك الأشكال الوسيطة والبديلة من "المشاركة"؟ ورغم أن ذلك سيبتعد بي كثيرًا عن موضوع دراستي: القصص الحواري، أن أحكي بالتفصيل تطور أشكال الحديث الإذاعي بكل ما لها من خصوصية، فإن مما هو جدير بالذكر أن بعض النقاد – معتمدين على فكرة هابرماس Habermas عن المجال العام – يربطون برامج الحوار بالصعود العام لممارسات الحديث المشترك، وبتنامي "فضاءات الحديث" في الغرب، فضاءات من قبيل المقهى، والجماعة الفلسفية، وحلقات النقاد، وقاعة المحاضرات (مونسون Munson ٢٠-٢٦، شاتوك ٨٧-٨٨)[٣١]. وفي سبيل تحديد أكبر لأصل مشاركة الجمهور في وسائل الإعلام، تشير شاتوك إلى الصحائف العريضة في القرن السابع عشر، التي كانت هي نفسها "امتدادًا لتقاليد شفاهية من قبيل مُنادي المدينة، وناشر الإشاعات، والحكايات الشعبية"(١٥). ويبدأ مونسون من مجلات القرن الثامن عشر التي تعكس أسماؤها ارتباطها الوثيق بالممارسة الشفاهية، أسماء مثل "الثرثار" *Tattler* ، "حديث المدينة" *Town Talk* ، "مائدة الشاي" *Tea Table* ، "ثرثرة" *Chit Chat*(٢٠). كلا المحللَيْن يرى أن السلف المباشر للبرامج الحوارية، هو أعمدة النصح التي كانت تكتبها المرأة في صحافة أواخر القرن التاسع عشر، وكذلك المجلات الخدمية التي كانت تشجع على المشاركة بشكل

(٣١) إن وضع فكرة هابرماس عن المجال العام في حوار أكبر مع تحليلات أونج للانتقال من الكتابية إلى الشفاهية الثانوية، قد يؤدي إلى نتائج فاعلة، ليس في استطاعتي – بكل أسف – سوى أن أشير إليها هنا مجرد إشارة.

خاص، عن طريق دعوة الأفراد ليردوا على المنافسين، والفحوص، وأعمدة النصح (مونسون ٢١-٢٢، شاتوك ٣، ٢٦-٢٨). كان إبراز التبادل طريقًا واحدًا لإدخال عدد أكبر من الناس في محادثة الشفاهية الثانوية، وعلى أرض السوق الجماهيرية. وكما يشرح مونسون، فإن :"اضطرابات الحداثة - تلك التي أخذت الناس من أخلاق قائمة على نزعة محلية واعتداد بالذات، إلى أخلاق قائمة على المراقبة والاستهلاك - كانت قد هدأت بواسطة المجلات، عبر مرآة تنظر إلى الخلف، وترى بحنين الممارسات التشاركية التي كانت. وما إن قطعت الحداثة مع الماضي، كان عليها أيضًا أن تخفف من الانتقال بسبب ذواتها الحالية، وهي ذوات مستهلكة ومستقلة"(٢٤). ويقدم ليفين Levin تحليلاً للحوار الإذاعي يقوم على أسس أكثر طبقية، مؤكدًا أن: " المستمعين من الطبقة العاملة، غالبًا ما يشجعهم على المشاركة مستضيفٌ يزعم أن اغترابهم الطبيعي سيستثير لدى الآخرين سيلاً من الشكاوى والتعبير عن عدم الثقة. إن الرجال والنساء من الطبقة العاملة يشجعهم على المشاركة أن يغيب الفيديو، فهذا ما يعفيهم من العار الذي يفرضه المجتمع البورجوازي على من لا يرتدون زيًا على الموضة، ومن لم يتعلموا جيدًا"(١٦). وبرغم أنها لا تتفق مع فرضية ليفين الكلاسيكية حول الشعور بالعار، فإن شاتوك تستأنف الكلام عن هذا الأمر المهدّد، حين تربط أشكالاً معينة من البرامج الحوارية التليفزيونية بـــ"التحول الأوسع الذي جاءت به سياسات الهوية في النصف الثاني من القرن العشرين"(٩١). وتؤكد أن برامج الحوار التشاركية خلال اضطرابات الستينيات من القرن العشرين، كانت مجالاً يستطيع الناس فيه التعبير عن الإحباط من الدولة والمجتمع غير المشخّص(٣٥).

وبطبيعة الحال، فإن القصص الحواري، وبخلاف البرامج الحوارية الإذاعية والبرامج الحوارية التليفزيونية، ليست ظاهرة جماهيرية، كما أنها على نفس المستوى من النجاح التجاري. ورغم أن هناك بعض الأدب له جماهيرية واسعة، فإنه لا يوجد جمهور قارئ اليوم، يقارن بحجم جماهير التليفزيون التي تشاهد معظم - أو حتى قليلاً من - برامج الحوار التليفزيوني. وبالرجوع إلى مجموعة واحدة فقط من المادة المتاحة، نجد أنه بينما تبيع روايات جون جريشام النمطية ثلاثة ملايين نسخة في العام (جولدشتاين ١٩٩٨) فإن جمهور أوبرا وينفري يتراوح بين تسعة إلى عشرة ملايين من المشاهدين يوميًا خلال عام ١٩٨٦(شاتوك، ٣٩)[٣٢]. (ولسوء حظ مؤلفيها، فإن الروايات التي سأدرسها هنا، تبيع أقل كثيرًا من روايات جون جريشام). وهناك اختلاف آخر واضح نتبينه على الفور بين برامج الحوار التليفزيوني والقصص الحواري، وهو فارق يكمن في درجات جودة الصوت

---

(٣٢) طور الراديو والتليفزيون من أشكالهما الخاصة على أساس من المنطق التجاري، ومن أجل تشجيع الاستهلاك الجماهيري. ويشرح ألن بلنتلي Allen bluntly فيقول : " في سياق التليفزيون الأمريكي التجاري على الأقل، ليس الهدف الأساس من إذاعة البرامج هو التسلية، أو التنوير، أو تقديم خدمة عامة. الهدف هو الربح. والقيمة الاقتصادية لهذا النظام - والمحسوبة بصرامة من خلال العائد الذي توفره إذاعة البرامج - أكثر من ٢٥ بليون دولار في العام في الولايات المتحدة وحدها (١٩٩٩أ، ١٧). والتطور الطريف هو تنامي الأدب "الجاد" عن طريق التليفزيون، والأبرز في ذلك هو "نادي الكتاب" ضمن برنامج أوبرا وينفري. ورغم أنه من الصعب تحديد من يأتي قبل من، فإن بايليز يشير بشكل عام إلى أن "كل كتاب رشحته أوبرا حقق ازدهارًا كبيرًا في الأسواق، وسرعان ما أصبح كثير من هذه الكتب ضمن الكتب الأكثر مبيعًا" (١٩٩٩). وفي تقرير لكارفاجال أن الرواية الأولى للكاتبة ميليندا هاينز طُبع منها في الطبعة الثانية ٧٥٠٠٠٠ نسخة (أكثر من الطبعة الأولى بـــ ٦٨٠٠ نسخة)، وبعد أن نوهت أوبرا برواية "أم اللؤلؤة" *Mother of Pearl* في الكتب المختارة صيف ١٩٩٩.

والصورة. يمكن للراديو والتليفزيون أن يعيد إنتاج الصوت الإنساني بدرجة من الدقة تسمح بنقل النغمة، ودرجة الارتفاع، وطبقة الصوت.. إلخ[٣٣]. والصورة التليفزيونية أكثر من ملائمة لالتقاط الإيماءات وتعبيرات الوجه التي تصدر عن المشاركين. وهكذا، فإن الأصوات والصور في عمليات الاتصال المباشر وجهًا لوجه، مقاربة تمامًا للأصوات والصور في عمليات الاتصال الإعلامي، وإن لم تكن- بالمعنى الفيزيقي البسيط - مطابقة تمامًا. يمكن للطباعة أن تنشر على نطاق واسع الصور الثابتة، لكنها بالطبع لا تستطيع أن تنشر الأصوات، رغم أن هناك نظريات كثيرة في القراءة تشير إلى أن بإمكاننا أن نخلق أصواتًا في أذهاننا عند القراءة (أونج، ٧٥). وهناك اختلاف سيميوطيقي آخر مهم بين البرنامج الحواري التليفزيوني والقصص الحواري، وهو الفارق الذي سأنتقل لمناقشته في الفقرة التالية. ولكن ما أريد أن أشير إليه هنا هو أن إحساس المشاركين بأنهم يتفاعلون، وأنهم - على الأقل إلى حد ما - واعون بأن التفاعل مشترك بين البرنامج الحواري والقصص الحواري، وأنه يربط كل واحد منهم بالآخر، ويربطهم بالشفاهية الثانوية. بهذه الخلفية غير المألوفة حول دراسة القصص النثري في القرن العشرين، أود أن أنتقل لمتابعة الكلام عن الحديث المطبوع.

الحديث في القصص

---

(٣٣) يعلق كل من جوفمان ١٩٨١، وماكلوهان ١٩٦٤، ومونسون ١٩٩٣ بوضوح، على الدور النقدي الذي لعبه اختراع الميكروفون، الذي تمكن من التقاط ظلال الصوت الإنساني.

في حدود ما أعرف من دراساتي، فإن اللغوي روبن تولماخ ليكوف Robin Tolmach Lakoff كان أول دارس يكشف عن الطرق المختلفة، التي جرى من خلالها استيعابُ الصيغة الشفاهية داخل الصيغة الكتابية، في ثقافة أمريكا الشمالية. وفي مقالتها عام ١٩٨٢، وعنوانها: "بعض كتابي المفضلين كتابيون: مزج الاستراتيجيات الشفاهية والكتابية في التواصل المكتوب"، تنظر ليكوف Lakoff في تنويعة واسعة من النصوص المكتوبة المعاصرة. وفيما تضربه من أمثلة – تتراوح بين إعلانات في الزحام وبين مقالات الجرائد والمجلات، بين المقالات والرسوم الساخرة لطلاب الجامعات وبين روايات توماس بينشون Thomas Pynchon وتوم وولف Tom Wolfe – تلاحظ ليكوف الاستخدامات غير المعيارية لعلامات التنصيص، وللحروف المائلة، وللنقاط، وللحروف الكبيرة، والإملاء. تقول ليكوف في تحليل هذا العنصر الأخير:" إن طريقة معينة في التهجئة تستخدم لا بصفتها مجرد مرشد إلى النطق الصحيح، بل بصفتها طريقة للإشارة إلى شيء معين؛ وحيث إن الكتابة على هذا النحو مختلفة عن الأشكال "الرسمية" للغة المكتوبة، فإنه ينظر إليها بصفتها طريقة "شفاهية"؛ إذ تدل مثلاً على عنصر الفورية، أو العاطفية، أو على عنصر عامي"(٢٥٣)[٣٤]. وما تسميه "جديدًا" في الكتابة يفعل ما هو شفاهي بطريقتين محددتين: فمن ناحية، تشير ليكوف إلى أن هذه الطريقة غير المعيارية في الطباعة والإملاء، تستخدم كمرشد للأصوات في الكلام

(٣٤) يتساوق تعريف ليكوف بقوة مع تعريف أونج: الطقس التبادلي، إظهار الحس الجماعي، التركيز على اللحظة الحاضرة (أونج ١٩٨٢، ١٣٦)

(فالحروف الكبيرة مثلاً تدل على ارتفاع الصوت، والحروف المائلة تدل على ارتفاع في طبقة الصوت، والنقاط تدل على الصمت أو التردد، والخطأ الإملائي يدل على طريقة نطق فعلية للكلمات). ومن ناحية أخرى، تشير ليكوف إلى أن الممارسة الحالية تنحرف عما تسعى الممارسة التقليدية إلى التواصل به، لدرجة أن هذه الكتابة لا يراد لها أن تكون كتابة، بل تكاد تكون "عكس" الكتابة، أي الكلام.

وتعزو ليكوف تكاثر هذه السمات إلى نمط من الإشارة إلى "انتقال عام في مجتمعنا، من نموذج للاتصال الإنساني قائم على أساس كتابي، إلى نموذج قائم على صيغة للخطاب شفاهية" (٢٤٠). وتقدم أمثلة أخرى متعددة لهذا التحول إلى الشفاهية الثانوية، رغم أنها لا تستخدم هذا المصطلح. من ذلك مثلاً، أنه بينما كانت يجري تثمين علامات التفكير المتروي – وهي سمة ترتبط في العادة بما هو مكتوب – وكانت بالتالي تعد سمة مرغوبًا فيها في الكتابة كما في الكلام، فإننا الآن نتشكك في الكلام الذي يبدو متدبَّرا، فنحن نقدر العفوية – أو ما يبدو كأنه عفوية – في الكلام والكتابة على السواء(٢٤٥)[٣٥]. ووفقًا لما تراه ليكوف، فإننا لسنا مرتاحين على الإطلاق لأي من هذه التغييرات، ومع ذلك فتلك التغييرات تبدو معبرة عن تفضيلاتنا؛ ذلك أن " استعارة أداة من وسيط معين إلى وسيط آخر، هي دائمًا مسألة

---

(٣٥) تعي ليكوف جيدًا أن هناك أشكالاً شفاهية من الخطاب غير متزامنة، وأشكالاً مكتوبة متزامنة. غير أنها تبني حجتها على الارتباطات المهيمنة التي طورناها مع الكتابة والكلام.(١٩٨٢، ٢٤١)

حتمية؛ إذ إنها تحمل معها التأثير الاتصالي، أو "تشعر" بوسيط من خلال آخر(تأثير ما وراء اتصالي)؛ كما أنها في الوقت نفسه تحاول استخدام لغة صيغة معينة، لتتواصل مع الأفكار في الصيغة الأخرى (تأثير اتصالي). وليس غريبًا أن هذا النوع من الترجمة، يمكن أن يخلق تشوشًا لدى القراء (أو السامعين)، كما أنه يمكن أن يخلق فيهم مشاعر قوية، مشاعر سلبية بالتأكيد"(٢٥١-٢٥٢). وتقدم ليكوف تحليلاتها قاصدة إلى هذه السلبية، لا من خلال تشويه الكتابية، وإنما من خلال إدراك هذه الممارسات الجديدة وكأنها محاولات "للتفاهم مع المستقبل"(٢٥٩-٢٦٠).

أرى أن مناقشة ليكوف مفيدة إلى أبعد حد، وأنا هنا أعيد استخدامها لغرضين اثنين: الأول، أنني أريد تأكيد أن التغير الاتصالي الخاص الذي تركز عليه ليكوف، أي ما تسميه "مزج" الاستراتيجيات الاتصالية الشفاهية والكتابية، ليس حقيقة، بل خيال نتفق عليه. النصوص المكتوبة الآن لا "تتكلم"، ولكن لأنها تقوم بشيء مختلف عن المعتاد، نحن ***نتركها تؤدي دورها بالنسبة لنا***، وكأننا في تفاعل منطوق. ورغم أن ليكوف لم تلق بالاً أبدًا لهذه النقطة، فإن مناقشتها تنطوي على قراءة فاعلة. والأمثلة التي تضربها لا تؤلف كلامًا بمعنى أنطولوجي ما؛ فهي ليست أمثلة شفاهية، ولا يمكن ***أخذها على أنها*** شفاهية. ***القراء*** هم من قد يفسرونها بأنها نماذج لصوت الكلام، أو أنها فورية وعاطفية، ومن ثم فهي تشبه الكلام. إن فعالية القراء وحضورهم يلعب دورًا مهمًا في برامج الحوار التي وصفتها في الفقرة الماضية، وكذلك فيما أسميه القصص الحواري، رغم أنني أحكم على النشاط الذي تتضمنه

قراءة القصص الحواري، أنه بالضرورة أكثر وعيًا بذاته، وأنه ظهورٌ لطابع مختلف.

ووفقًا لذلك، فإن غرضي الثاني من الاستعانة بملاحظات ليكوف، هو أن أميز الظواهر المكتوبة المحددة التي تصفها، عن الظواهر التي أتناولها هنا، ناهيك عن أنها تتناول أنماطًا مختلفة من الكتابة، بينما أتعامل أنا مع القص النثري فقط. إنني آخذ ما قالت به ليكوف عن "استعارة أداة من وسيط لاستخدامها في آخر"، لأعني به استبدالاً لنظام علامات بنظام علامات آخر؛ بمعنى أن الحروف المائلة مثلاً تعني ارتفاعًا في طبقة الصوت، والحروف الكبيرة تعني عواطف من قبيل الإثارة والغضب والهيستيريا. إن الحروف المائلة والحروف الكبيرة لابد أن تؤخذ على أنها عنصر "شفاهي". الظواهر التي أتحدث عنها قد تحتوي بعض أفكار الاستعانة التي تهتم بها ليكوف. غير أن الاستراتيجيات التي أركز عليها هنا لا تتضمن الاستبدالات التي يمكن تفسيرها باعتبار أنها محاكاة لمسائل صوتية في الكلام (فأنا لست معنية بتمثيلات اللهجة على سبيل المثال). ليست نصوص القصص الحواري "عمليات نقل لما ما نفهمه من الكلام، وتحويله إلى كتابة" (ليكوف ٢٤٧)، بل هي إدارة للاستراتيجيات النصية التي تكشف عن نزوع إلى التبادل بين النص والقارئ. أي أنني أسمي الظاهرة التي أدرسها "حديث"، لا لأن الصفحات المكتوبة تعبر عن الكلام المنطوق، ولا حتى لأنها تشير إلى الاختلاف، الذي يجب تفسيره بأنه غير رسمي وفوري، ومن ثم فهو أقرب إلى الكلام منه إلى الكتابة، بل لأن القصص الحواري يؤدي ما يرى فيه كثيرٌ من الخبراء وظيفةً مركزية للكلام: أنها تخلق علاقات، وتدعو إلى

التفاعل[٣٦]. لابد للقراء أن يكونوا على وعي بهذه الهجنة، وبالتفاعل مع نص مكتوب، حتى يتألف لنا من تجربة القراءة "حديث". وسوف أعود إلى هذه المسألة فيما بعد.

عند عرضي تعريفات علماء اجتماع اللغة للـ"حديث"، في القسم الأول من هذا الفصل، أشرتُ إلى أن مفهوم الوحدة التفاعلية يدعونا إلى أن ننظر إلى إنتاج عمل أدبي بواسطة مؤلف ما، وكأنه "عرضٌ" يتطلب – ومن خلال القراءة – "الردّ". والأدب بعد هذا كله، مكتوب بنيّة أن يقرأه شخصٌ ما، حتى ولو كان هذا القارئ هو المؤلف وحده، ويريد لأدبه التدمير، كما زعم كافكا أنه فعل. غير أنني أشرتُ أيضًا – متفقة مع أونج – إلى أن هذه الوحدة التفاعلية تنطبق في الحقيقة، على كل كتابة، ولا تعيننا على تحديد أي شيئ حول الأدب، وخصوصًا حول بعض القصص النثري في القرن العشرين.

يتطلب وصف القصص الحواري زمانًا ومكانًا، وهنا أحاول أن أعطي لكل صيغة ما تستحقه من مناقشة في الفصل المخصص لها، حتى أكشف عن الطريقة التي تستجيب بها مجموعة من النصوص، لا للشفاهية الثانوية التي لخصتها منذ قليل بشكل عام فحسب، بل أيضًا لظواهر ثقافية أكثر تحديدًا، وإن كانت واسعة الانتشار: الأشكال المتغيرة لانتقال المعرفة الثقافية/التاريخية (الفصل الثاني: "الحكي")، وضربة الفجيعة (الفصل الثالث: "الشهادة")، ومحاولات التقارب العاطفي في المجتمعات التي تؤدي ولأسباب كثيرة إلى تصعيد الاغتراب (الفصل الرابع "الالتفات"). إن علامات التفاعل ومداه يختلفان في كل صيغة

---

(٣٦) بالإضافة إلى توصيفات أونج، وشافي، وجوفمان التي قدمناها هنا، انظر فكرة فيليبسن Philipsen حول "الوظيفة الجماعية" communal function (١٩٨٩، ٧٩)

من هذه الصيغ؛ ففي بعض الحالات، يدعو الموقف الاستهلالي في البيان القارئ إلى النظر في الخطاب ككل، وكأنه إعلان عن نزوع إلى التبادل. وفي حالات أخرى، تثير سمات نصية معينة استجابة محددة من قِبَل القارئ. وفي كل الحالات تستهدف النصوص إثارة نوع من رد الفعل في عالم القارئ، أي في العالم خارج النص. ودون أن نقلل من خصوصية صيغ القصص الحواري التي أحللها في الفصول اللاحقة، أود أن أنبّه كيف يمكن تطبيق مفهوم جوفمان للحديث على القصص السردي.

إن نماذج علم السرد التقليدية حول منظومة الاتصال السردي، ترسم سهمًا من الراوي الخيالي للقصة، إلى المتلقي الخيالي: أي المروي عليه، ومنه إلى المتلقي الحقيقي: أي القارئ[٣٧]. وقد يكون الرواة والمروي عليهم مفهومين بصورة أو بأخرى، وقد يكون هناك رواة ومروي عليهم إضافيون يجسدهم نص معين[٣٨]. غير أن الرواة والمروي عليهم في كل هذه النماذج

---

(٣٧) في حدود ما توصلت إليه بعد بحث، كان جيرالد برنس Gerard Genette قد قدم مصطلح "المروي عليه" narratee في دراسته "ملاحظات نحو تصنيف المروي عليهم في القصص" "Notes toward a Categorization of Fictional 'Narratees' " (١٩٧١). ويبدو أن جيرار جينيت Gerard Genette وصل إلى نفس المصطلح في الوقت نفسه تقريبًا، مستخدمًا المقابل الفرنسي *narrataire* ، في مقالته "الخطاب القصصي" "Discours du recit" (١٩٧٢، ٢٦٥). ويصف تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov (١٤٦-١٤٧) نفس الوظيفة في إطار السرد، التي يبدو أن مصطلح "المروي عليه" يغطيها، ولكن دون استخدام المصطلح.

(٣٨) أتفق مع رأي شلوميث ريمون كينان Shlomith Rimmon-Kenan بأننا لا نفكر في الرواة باعتبار أنهم "حاضرون" أو "غائبون"، بل باعتبار أنهم مشخَّصون بأشكال مختلفة وبدرجات فهم مختلفة(١٩٨٩، ٨٩). ويقدم برنس Prince مصطلحي "أولي"

يستدل عليهم من داخل النص، بينما يكون المؤلف والقارئ الحقيقيان من خارج التناقل السردي تمامًا، رغم أنهما بطبيعة الحال - وبالمعنى العملي النهائي- لا يستغنيان عنه.(شاتمان ١٩٧٨، ١٥١). والتفكير في القصص الحواري وكأنه منظومة لتبادل الأدوار، يستدعي تعديلين مهمين في مثل هذه النماذج السردية: الأول أننا إذا أخذنا بجدية مفهوم جوفمان لمنتجي العروض والردود وكأنها "إمكانات غير متحققة"، لن يكون هناك مبرر للحفاظ على تمايز المستويات في علم السرد[٣٩]، والثاني أن نأخذ أفكار تبادل الأدوار والانتقالات، باعتبار أنها ليست بالضرورة مسائل لغوية، تستدعي إضافة مجموعة من الأسهم تشير إلى الاتجاه المعاكس، أي بالرجوع من القارئ الحقيقي باتجاه المؤلف/الراوي.

يمكنني الآن أن أقدم التوصيف التالي لعملية الاتصال الأساسية في القصص الحواري: الحركات الأولى، أو "العروض"، تتألف من الخطاب أو أجزاء الخطاب، معنى الكلمات، علامات الترقيم، والمساحات البيضاء على الصفحة التي تربط القصة بالعمل الأدبي. وسوف أشير إلى هذه العروض باسم

و"ثانوي"؛ ليميز بين الرواة الذين يسمعون أو يقرأون السرد كاملاً، وأولئك الذين يسمعون جزءًا منه فحسب (١٩٧٣، ٩٢)

(٣٩) إن اقتراح جوفمان أن نفكر في المشاركين في التواصل باعتبار أنهم "إمكانات غير متحققة"، وليس بالضرورة أفرادًا متمايزين محددين مجسدين، قد يتواكب مع اهتمامات ريمون كينان(١٩٨٩، ٨٨) ومع سوليمان Suleiman (١٩٨١، ٩٢) ومع وارهول Warhol (١٩٨٩، ٣٠)، فيما يتصل بـ"المؤلفين الضمنيين" و"القراء الضمنيين"؛ ذلك أن "المؤلفين الضمنيين" والقراء الضمنيين" - باعتبار أنهم "إمكانات غير متحققة" - لا يحتاجون إلى تمييز دائم عن المؤلفين الحقيقيين، والرواة، والقراء الحقيقيين، والمروي عليهم الحقيقيين (ريمون كينان ١٩٨٩، ٨٨)

"النصوص". النصوص – بصفتها عروضًا – ينتجها مؤلفون من لحم ودم، برغم وجود الرواة الذين ينطقون بلسانهم. وسأشير – كما في علم السرد التقليدي – إلى هذا المشارك في الحديث باسم "الراوي"، لكن مع إدراك أن المؤلفين الحقيقيين، بالإضافة إلى الرواة المشخصين وغير المشخصين، يؤلفان معًا "الإمكانات غير المتحققة"، المسئولة عن إنتاج النصوص بصفتها عروضًا. وهذه النصوص تتطلب ردودًا من قراء حقيقيين، وهؤلاء هم الطرف الآخر المشارك في الحديث. ولا أعني بالرد مجرد فعل قراءة النص، بل أعني استجابات محددة على مسائل محددة طرحها النص الذي هو بمثابة عرض. وهذا ما قد يؤلفه الإحساس بعاطفة ما، أو صناعة ارتباط فكري ما، أو الكلام بطريقة نطق ما، أو تمرير قصة في العالم الحقيقي تقف وراء القصة، أو إكمال نمط آخر من الفعل في العالم الحقيقي الملموس. وما يميز هذه العملية الاتصالية عن أية عملية اتصالية أخرى في الأدب، هو إدراك القراء ووعيهم بأنهم يصوغون ردًا دعتهم إليه بعض خصائص النص المقروء. وسأعتمد هنا مرة أخرى على جوفمان؛ فالرد لا يتألف من مجرد كونه استجابة، بل من "أن يُرى" من قبل المشاركين بصفته استجابة.

يكشف هذا النموذج للحديث على الفور عن ملاحظات قليلة: الأولى، أن تجميعة المؤلف–الراوي بصفته "المتكلم" لا تتضمن سوى وحدة تفاعلية واحدة؛ فهي عرض ورد على ذلك العرض. إن الراوي المشارك في العملية كما وصفته منذ قليل، لا يمكنه إذن أن يأخذ دورًا آخر في الاستجابة لرد

القارئ المشارك في العملية(٤٠). وعلى أية حال، لابد من ملاحظة أن نصًا معينًا من نصوص القص النثري قد ينبني على سلسلة من الوحدات التفاعلية.

والملاحظة الثانية أن المشاركين في الحديث ليسوا قوى متساوية؛ فالقدرات غير المتحققة التي تنتج نصوصًا وكأنها عروض؛ ليست - إلا بشكل جزئي - مؤلفين أحياء من البشر لا يصل إليهم القراء في العادة؛ بما في ذلك مواقفهم من التبادل. ما يصل إليه القراء الحقيقيون، بمعنى ما، هم رواة لا يشعرون، من خلالهم يعبر المؤلفون عن نزوعهم إلى التبادل. وعلى العكس، قد يقود استجاباتِ القراء الحقيقيين تلك الطريقةُ التي يصف بها النص المروي عليهم. غير أن المروي عليهم إذا تحرينا الدقة، ليسوا جزءًا من "العرض" ولا من "الرد". لا يمكن للمؤلف- الرواة أن يتحكموا مباشرة فيما يقوم به القراء الحقيقيون، ولا يمكنهم أن يكيفوا عروضهم مع استجابات القراء الحقيقيين المتطورة.

الملاحظة الثالثة، وبصفتنا نحن قراء حقيقين، أو بصفتنا دارسين نفكر حول القصص الحواري، فإننا لا نملك صلة أكبر مع "استجابات" القراء الحقيقيين الآخرين. ما نستطيع دراسته هو قيام المؤلف أو الراوي بطلب الرد، أي دراسة النص، أو ما يسميه جوفمان العرض. ولذلك فأنا أشير إلى "تفاعل النص- القارئ" وليس تفاعل المؤلف- القارئ، أو الراوي-القارئ، ومع ذلك، وفي الإطار الخاص بي، يكون المشاركون هم رواة المؤلف وقراؤه.

---

(٤٠) تقود رواية خوليو كورتاثار Julio Cortazar "لعبة الحجلة" *Hopscotch* سكوت سيمبكينز Scott Simpkins إلى ملاحظة شبيهة (١٩٩٠، ٦١) وسوف أناقش هذه القضية في الفصل الخامس

وفي الفصول التالية ساقوم بتصنيف طلبات الرد هذه، على الصيغ التي يضعها جوفمان لالقصص الحواري، على أساس من نمط الرد الذي تسعى إليه كل صيغة. يمكنني – وهذا ما سأقوم به مؤقتًا– أن أكتب عن استجابات القراء الحقيقيين، من خلال الإشارة إلى قراءاتي أنا الخاصة، أو قراءات الآخرين، من أمثال تلميذي الذي استشعر أنه يتحدث مع كالفينو، أو من خلال تقديم مادة جاهزة من التاريخ الأدبي، مثل المراجعات المنشورة أو ما إلى ذلك.

أما الملاحظة الرابعة، فإنه على الرغم من أن أي قارئ فرد يفتقر إلى كل استجابات القراء الآخرين؛ فإن دراستي مبنية على قراءة لمجموعة من النصوص كان لها أثر حقيقي على قراء حقيقيين. ولنتذكر مرة أخرى تعريف جوفمان للرد بأنه حركة "أهم ما يميزها أننا ننظر إليها وكأنها إجابة". إن حديث القصص يتطلب قراءً فاعلين. وبينما يتضمن النشاط الرئيسي بالنسبة لمجموعة النصوص عند جوفمان، تفسيرًا لأنظمة علامات نصية للوصول إلى أنظمة علامات للكلام؛ فإن القراء الفاعلين بالنسبة لمجموعة النصوص التي أدرسها، تفسر ما قد يشعر به القراء، أو ما قد يفكرون فيه، أو ما قد يفعلونه، وكأنه رد على حركة النص(٤١).

(٤١) تعود بنا هذه القضية إلى ملاحظة أشرنا إليها من قبل: أن المشاركين في الحديث ليسوا متساوين؛ إذ بينما يمكن أن ينظر قارئ حقيقي إلى حركة ما وكأنها إجابة، فإن من الواضح أن المشارك – الراوي الذي أقول به لا يمكنه ذلك. وحيث إن المؤلفين كائنات لها حساسيتها، فإن من الممكن نظريًا على الأقل أن يكتشفوا ما إذا كانوا سينظرون في رد معين باعتبار أنه إجابة، بينما لا يمكن للرواة– حتى ولو نظريًّا – أن يُستشاروا .

ولابد أن الإحساس بالاستجابة للنص يبدو مألوفًا بالنسبة لمحبي الرواية في مرحلة النشأة. وقد تكون تلك هي اللحظة التي أذكّر فيها بأن الأدب في عمومه والرواية خصوصًا كان يُنظر إليها في تلك المراحل الباكرة وكأنها اتصال بين مؤلفين وقراء. ولأعد هنا إلى العبارة الافتتاحية التي استهللت بها تصدير هذا الكتاب، والتي أخذتها من رواية شتيرن "ترسترام شاندي": "الكتابة، حين تؤخذ بجدية وحذر – وأظن أنكم متأكدون أنني آخذ الكتابة على هذا النحو – ليست سوى اسم مختلف للمحادثة" (١٢٧). ربما كان شتيرن وقراؤه أواسط القرن الثامن عشر، على استعداد فعلاً للسخرية من هذه الفكرة. ولكن وضع النكتة في إطارها كما أزعم، يقتضي أن نتسلى بفكرة الكتابة والقراءة وكأنما هما محادثة. إن انتعاش تكنولوجيا الطباعة على مدار قرون طويلة، والتغيرات في عقليات الثقافات التي تخلّقَ فيها شكلُ الرواية، والتطورات الداخلية للنوع، كل هذا جعل مفهومَي الاتصال والتبادل أقل انضباطًا.

ولكي نفهم لماذا ينطوي الحديث مع النصوص اليوم بالضرورة، على وعي بالذات من قِبَل القراء، أود أن أراجع محطتين من المحطات المتعددة على الطريق بين تلك الصحائف العريضة في القرن السابع عشر التي أشارت إليها شاتوك، وبين روايات كالفينو، تلك المحطات التي وصلت إلى التوقف عن النظر إلى الرواية وكأنها اتصال حقيقي بين مؤلفين وقراء. وأود أن أستعيد في هذا السياق، استعارة تزيوفاس المشار إليها من قبل، عن عمليات"التراكب والاشتمال" في الشفاهية والكتابية. إن المواقف إزاء وضعية القص، لم تتغير بشكل فوري، ولا بشكل كامل؛ إذ لم تكن الروايات يومًا

أدواتٍ للاتصال، ثم أصبحت في اليوم التالي موضوعاتٍ جمالية مستقلة، كما أنه لم يُنظر إليها باعتبارها هذا أو ذاك، داخل ثقافة معينة في زمن معين(٤٢). وعلى العكس من ذلك، وعلى الرغم من أن مصطلح القصص الحواري قد يكون ابتكارًا حديثًا من عندياتي، فإنه لم يدخل فجأة إلى المشهد الأدبي في لحظة معينة، بل تطور على مدار القرن العشرين، استجابة لظروف ثقافية وتاريخية داخل السياق الأوسع للشفاهية الثانوية المزدهرة التي سيطرت على الاتصال عمومًا، فضلاً عن أنه كان استجابة لعمليات الحظر الأدبي النقدي ضد القص كوسيلة للاتصال. وعلاوة على ذلك كله، فإن الروايات المعاصرة كلها تتحدث.

المحطة الأولى التي أود النظر فيها، تتضمن علاقات المؤلفين بقراء القصص في القرن الثامن عشر. وقد كُتِبت دراساتٌ عميقة تتعلق بالكيفية التي أدت بها زيادة فعالية الطباعة، وتطور تجارة النشر، وتدوير المكتبات، وسلاسل المطبوعات، والجرائد، إلى مزيد من عدم انضباط العلاقة بين راوي القصة، والقصة، والمستمع، وهي الحالة التي بدأت بمجيء الكتابة، وتسارعت على نحو مذهل باختراع المطبعة(٤٣). لقد ساهمت الابتكارات التنظيمية، التكنولوجية والاقتصادية والاحتماعية، أو قل إنها هي التي أدت إلى التوسع في قراءة القصص. ومهما يكن من أمر، فقد تطورت القراءة،

---

(٤٢) يدلل لاندو Landow على مسألة مشابهة، حين يطرح قضية التغيرات الثقافية التي تقع، في نوع من الاستجابة لابتكار النص الفائق(١٩٩٢، ٣٠-٣١).

(٤٣) انظر أيضًا – ومن بين كثيرين – فيثر Feather ١٩٨٥، ١٩٨٨؛ وبلامب Plumb ١٩٨٢؛ ورافين Raven ١٩٩٢؛، وماكينزي McKenzie ١٩٧٦،

وكما يؤكد كريستوفر فلاينت Christopher Flint، على حساب "منظومة معتقدات مرجعية، مبنية على مسامع لها ما يبررها من نصوص مكتوبة حقيقية، وبهذه المسامع يؤطر القص وضعيته الملموسة" (١٩٨٨، ٢١٨). وعلى نحو محدد، ينعكس في محتوى قصص القرن الثامن عشر وفي بنيتها (القصص الإنجليزية أساسًا)، أقصد تلك القصص التي تحكيها " أشياء ناطقة"، يرى فلاينت مؤلفين حقيقيين معنيين بمساحة التوسط بين المؤلف والقارئ، ومعنيين بلا يقينية القراءة وبتوالدها، وبثقافة السلعة. وفي وصف وظائف هذه الأشياء الناطقة التي تقوم بدور الرواة، يقول فلاينت:"إن قوة الحكي يوازيها خضوع الحاكي (الشيء المتكلم) لأنظمة التبادل الاجتماعي والاقتصادي والمادي التي تحد من هويته.... والقصص تحمي المؤلف بدرجة ما، من أن ينجر إلى نوع من الدوامة العامة التي تغلف النص بالضرورة، غير أن الحماية التي يمدنا بها البديل هي مع ذلك علامة على هشاشة المؤلف" (٢٢١). وعلى الرغم من أن فلاينت يركز على التحولات في العلاقات بين المؤلف والنص، فإن التغيرات التي يسردها بالتفصيل قد أثرت طوال الوقت على الاتصال الأدبي: بين النصوص والقراء، والمؤلفين والقراء، والقراء والمؤلفين. باتت العلاقات الأدبية لها استقلالها، تمامًا مثل التحويلات المالية الدولية المتزايدة (٢٢٣).

من الواضح أن فلاينت لا يركز إلا على نمط واحد من أنماط القص، وسيكون علينا أن نبحث في أنماط أوسع، لكي نكتشف مدى الانشغال بتحولات العلاقات الأدبية، ولكي نستنتج الإلحاح على موقف ما من الأدب بصفته اتصالاً. ويكشف عمل روبن وارهول Robyn Warhol حول مخاطبة

القارئ، أن القرن التاسع عشر كان فترة انتقال إضافية، استخدم المؤلفون خلالها الرواة للتشويش، وللتركيز على الحدود بين قصصهم وعالم الحياة الحقيقية (١٩٨٩، ٤٤). وكما سنرى في الفصل القادم، فإن بعض القصص الحواري يستخدم الاستراتيجيات نفسها التي نسبها وارهول للرواة، أي" بالإشارة الضمنية، أو الصريحة حتى، إلى أن المؤلف، والقارئ، والشخصيات، كلهم حاضرون، في الزمان والمكان نفسه، وعلى المستوى السردي نفسه"(٢٠٤). ما "الجديد" و"المميز" إذن بالنسبة لالقصص الحواري؟ لِمَ لا يكون هذا النوع من القص مجرد استمرار لبعض سلالات القصص النثري في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر؟ وتقوم إجابتي على هذه الأسئلة على التفرقة بين الشفاهية الأولية والشفاهية الثانوية، أو المحادثة وجهًا لوجه من ناحية، وبرامج الحوار من ناحية أخرى. إنهما يشتركان في بعض الخصائص، لكنهما ليسا متطابقين؛ فالعنصر الثاني من هذه الثنائية يشبه العنصر الأول بسبب وجود مصفّيات الوعي، بالذات فيما يتعلق بالتوسط وبالحضور. في حالة القصص الحواري يتضمن هذا الوعي بالذات أن أختار التفاعل برغم "مرحلتي" الثانية؛ أي انتصار مبدأ الفن للفن أوائل القرن العشرين، أي ما يمكن أن ندعوه أسلوبيًّا "المرحلة الأشد كتابية" في تاريخ الرواية، عندما احتشد المشاركون والمنظِّرون لإقصاء كل العلامات التي تجعل من القص اتصالاً.

يمكن أن نربط ربطًا وثيقًا بين فكرة النص الأدبي الذي هو موضوع جمال مستق، وبين الحداثة، والنقاد الجدد، والشعر. غير أننا يمكن أن نتلمس عند فلوبير بذورًا لمواقف مماثلة بالنسبة للنوع الروائي، أعني تقديره لما

يسميه الحكي "غير الشخصي"، أو "الموضوعي"، أو "الدرامي"، وإعلاء هذا النوع من الحكي على أية "صيغة أخرى تسمح بالظهور المباشر للمؤلف أو الناطق باسمه" (بوث Booth ١٩٦١، ٨) وأكبر معبر عن هذا الموقف في تاريخ الرواية الأنجلو أمريكية هو هنري جيمس Henry James، في تصديره الذي كتبه للطبعة المعدلة من رواياته (بدأت هذه الطبعة ١٩٠٧، وانظر جيمس ١٩٦٢)، ثم تكرر هذا الموقف وتبلور عند صديقه الأصغر بيرسي لوبوك Percy Lubbock؛ ففي دراسته عام ١٩٢١ بعنوان "صنعة القص"، يمتدح لوبوك تقنيات رواية مدام بوفاري على سبيل المثال، ويعلق قائلاً:" لا يبدأ فن القص إلا حين يفكر الروائي في قصته وكأنها مسألة يتم عرضها، مسألة تُعرض وكأن القصة تحكي نفسها.. وأن تسلم وقائع القصة للقارئ، وكأنك تسلم مجرد معلومات، فلن يكون هذا أكثر من تصريح بما يقدمه الكتاب. في القص لا يمكن أن يكون هناك استدعاء لأية سلطة خارج سلطة الكتاب نفسه" (١٩٥٧، ٦٢). بهذا الإعلاء للعرض على الحكي، قدم كل من جيمس ولوبوك مزيدًا من الإسهام في توسيع المسافة بين المؤلف والقارئ، كل منهما والآخر، وكل منهما والنص الأدبي، وقد كانت علاقتهما وثيقة كما رصدها فلاينت فعلاً في روايات القرن الثامن عشر. ولا حاجة إلى القول بأن فكرة أن تقوم قصة "بحكي نفسها"، ستبدو فكرة سخيفة بالنسبة لباحثين في علم اللغة الاجتماعي من أمثال جوفمان[٤٤]. ومع ذلك فإن إغراء الرأي القائل بأن الفن الأدبي يجب أن "يكون"، وليس أن "يقوم بوظيفة"، كان له من القوة

---

(٤٤) انظر أيضًا تيدلوك Tedlock ١٩٨٣، وديورانتي Duranti ١٩٨٦، وهافيلاند Haviland ١٩٨٥.

– منذ بدايات القرن العشرين – ما جعله يؤثر على ما يُكتب، وعلى الطريقة التي يقرؤه بها الناس. وتصف جين .ب. تومبكنز ميراث الحداثة هذا بأنه كان محوًا للإحساس بقدرة الأدب على "إنجاز مهام اجتماعية"، لدرجة أننا لم نعد نفكر في كتابة الأدب أو قراءته "بصفته وسيلة لتوصيل محمولات اجتماعية"(١٩٨٠، ٢١٠).

لقد اقترحتُ مصطلح "القصص الحواري"[(٤٥)] تسمية للقصص النثري ما بعد الحداثي الذي يستهدف التأثير في العالم الحقيقي، أو التفاعل مع القراء (إذا عدنا إلى الإطار الذي أعمل فيه). ولكي ألخِّص الآن السياق الأوسع الذي يتطور فيه القصص الحواري، أقول: إن التحولات التي تصاحب تطور تكنولوجيات الاتصال الجديدة (الشفاهية الثانوية)- وأعني خصوصًا إعلاء قيمة التفاعل بشكل مطلق – تقدم ألوانًا متصارعة من الضغوط على شكل الرواية، لكي تستجيب للنصائح الأدبية النظرية بأن تَعرض، لا أن تَحكي. وإذا كانت مخاطبة القارئ الصريحة نادرة، مع بدء "خط التفكير الجمالي المثالي" للحداثة (وارهول ١٩٨٩، ١٩٥)، فإنها مع ذلك عادت إلى الظهور واعية بذاتها – في بعض الأعمال – في النصف الثاني من القرن[(٤٦)]. وأنا

---

(٤٥) كما أوضحت في تصدير هذا الكتاب، فإنني أحاول تقديم طريقة بديلة للنظر في تطورات الأدب السردي في القرن العشرين؛ ومن ثم، فإنني أستخدم مصطلح "ما بعد حداثي" هنا، لا إشارة إلى أسلوب أدبي ما ، أو فترة ما، بل اختصارًا لما جاء بعد فترة سيادة (الحداثي) من مفهوم للأدب لا يقوم على الاتصال.

(٤٦) تتضمن الاستثناءات الرواة الذين يسيطر عليهم صفة ضمير المتكلم، والذين أُعدوا بوعي بحيث يحكون قصة شخص يعرفونه. من ذلك مثلاً، ما حكاه سيرينيوس زايتبلوم Serenus Zeitblom عن صديقه أدريان ليفيركون Adrian Leverkuhn في "دكتور فاوستوس" *Doktor Faustus* لتوماس مان Thomas Mann (١٩٤٧)

أتناول هذه العودة إلى الظهور في الفصل القادم من كتابي، وأسميها "الحكي" حتى أشير إلى ارتباطها واختلافها على السواء، مع أسلافها في القرون السابقة. ويطور القصص النثري في القرن العشرين استراتيجيات إضافية ليرقى بنزوع القارئ إلى التبادل. ورغم أني لا أحاول الربط بين صيغ الحديث الأخرى التي أقترحها، وبين أشكال السرد الأقدم، فإنني أضع الشهادة، والالتفات، والتفاعلية، تحت مظلة القصص الحواري نفسه، باعتبار أنه مخاطبة للقارئ – الصيغة التي أسميها أنا الحكي – ذلك أنه يغري بتفاعل شبيه بين النص والقارئ، كما أنه يجب عده على العموم جزءًا من الولادة الجديدة للكلمة (وللعالم) المنطوقة التي كنت أدرسها في هذا الفصل.

وإني لأتفق بقلبي مع تومبكينز، حول أن القراء المحدثين قد نسوا كيف يقرأون الأدب "باعتبار أنه وسيلة لتوصيل محمولات اجتماعية"؛ إن معظم النقد المرتبط باستجابة القارئ، مهتم إلى اليوم باستجابة القارئ وكأنها عملية سيكولوجية، لا باعتبار أنها عملية تفاعلية يقدم القصص الحواري دليلاً عليها. وقراءاتي لبعض القصص النثري في القرن العشرين باعتبار أنه قَصص للحديث، يمكن أن يُنظر إليها وكأنها تنويعة من تنويعات النقد المرتبط باستجابة القارئ. بل إنها تنويعة تقوم حرفيًا على فكرة الاستجابة؛ فعلى خلاف الأنماط الأخرى من النقد، نحن نكاد نتطابق مع هذا المصطلح، إذ أشرح الاستجابة – أو "الرد" بمصطلح جوفمان ومصطلحي – كما تحددها بالضبط الاستراتيجية المعلنة للمشارك/القارئ، من خلال النص الذي هو بمثابة العرض، وليس باعتبار أنها كامنة في الرغبة الذاتية لقارئ فرد.

وبعبارة أخرى، فإنني أدرس القصص الحواري بصفته ظاهرة نصية وتأويلية. والحقيقة أن واحدة من أهم الاستبصارات التي استقيتها من علم الاجتماع اللغوي، هي أن "العرض" و"الرد" عمليتان تعتمد كل منهما على الأخرى.

والمؤكد أن الجماعات التأويلية – كما تعلمنا من ستانلي فيش – تتصرف على نحو مختلِف، وعليه فأنا لا أدعي أن كل القراء الفعليين يعطون الرد الذي يتصوره النص. يمكن للقارئ أن يقاوم الدعوة إلى الحديث بأن يتوقف عن القراءة، أو بمجرد رفض إعطاء الرد. غير أن الجماعة التأويلية ليست جماعة رافضة، إنها تسعى إلى أداء الرد المقصود الذي بحث عنه النص بصفته عرضًا. أو فلنقل بدقة أكبر، إن الجماعة التأويلية تفترض أن هناك شيئًا وكأنه رد مقصود على العرض، وأنها تحاول توصيف ذلك الرد وتقديمه. وبفعلهم هذا، يتحدث مثل هؤلاء القراء الفاعلين، غير الرافضين، مع النص. الشيء الأساسي هنا أنهم يحتضنون فكرة إعطاء إجابة ردًّا على النص، حتى وهم على وعي لا يزالون بأن الحديث يتم بمعزل عن استراتيجيات القراءة التي يتلقونها، وأنه لا يجب الخلط بين الحديث والتفاعل المباشر وجهًا لوجه. ووفقًا لذلك، فإن هدفي الأخير في هذا الفصل أن أبدأ في اقتراح الكيفية التي يمكن بها للقراء أن يتمرنوا على "سماع" الروايات وكأنها عروض بالمعنى الذي قصد إليه جوفمان. وبهذا أنتقل إلى معالجة الفارق الأكثر جذرية بين حديث القصص والتفاعل المباشر وجهًا لوجه، أو

بين حديث القصص وأنواع شفاهية أخرى، مثل برامج الحوار التليفزيونية: هذا الفارق هو علامات النزوع إلى التبادل.

في الكلام الشفاهي، تكون الرغبة في صنع حركة استهلالية، أو قول شيء ما، وقد تشير إلى ذلك لمسةٌ مأمولة من المتكلم، أو نظرةٌ، أو نَفَس. أما في الحديث، فلا يكون للراوي/أو المشارك في الحديث، مثل هذه المؤشرات الجسدية. الإيماءة المساوية لذلك هي استخدام كلمات مرتبطة بالسياق deictics، بالمعنى الذي قصد إليه جيرالد برنس: "أيّ مصطلح أو تعبير، يشير في تلفظ ما، إلى السياق الذي أُنتج فيه ذلك التلفظ"(١٩٨٧، ١٨). وبالنظر إلى حديث القصص وكأنه منظومة لتبادل الأدوار، قمت بتوسيع الفكرة التقليدية عن الكلام المرتبط بالسياق؛ فبدلاً من التركيز على كلمات محددة مثل:"أنا" و"أنت"، و"هنا" و"الآن"، أصبحت الفكرة تشير إلى أية استراتيجية أدبية يمكن تفسيرها على أنها مؤشر على نزوع نص ما نحو الإجابة(٤٧). وفي صيغتي "حكي القصص" و"الالتفات" اللتين أتناولهما في كتابي هذا، يستخدم النص الذي هو بمثابة عرض ، الطابع السياقي بالمعنى التقليدي، أي ضمائر المحادثة المعتادة "أنا" و"أنت". أما بالنسبة لصيغة "الشهادة"، فقد نسبت إلى الطابع السياقي بالمعنى الواسع، أيَّ عدد من الخصائص النصية: (أ)- العلامات الطباعية مثل علامات الحذف أو

---

(٤٧) لمعرفة مزيد من الجهود التي وسعت الفكرة التقليدية، وقدمت مفهوم الكلام المرتبط بالسياق deixis ، انظر جرين Green ١٩٩٥، وأتوجه بالشكر لديفيد هيرمان David Herman الذي لفت نظري لهذا الكتاب.

المساحات البيضاء، (ب)- المخادعة السردية مثل غياب علامات الاقتباس في حالة الكلام أو في حالة المونولوج الداخلي، (جـ)- تجنب كلمات معينة، أو حتى (د)- اختلاف الطباعة؛ ذلك أن هذه الخصائص كلها يمكن أن تشير إلى طلب الرد من مشارك في الشهادة عند حضور الفجيعة. وفي الحالة الأخيرة التي أتناولها، حالة التفاعلية في نصوص الكومبيوتر الفائقة، أنظر في قائمة الأيقونات الاختيارية، وفي عمليات التأكيد، وما يدعمها من "مُقابِلات سياقية"؛ لأنها تشير إلى الحاجة إلى "الإجابة" التي تتضمن قراء يختارون. وبسبب الطريقة الواضحة التي "تشير بها ضمائر المخاطبة إلى السياق الذي أنتج فيه التلفظ" الذي ظهرت فيه هذه الضمائر، أود أن أناقش هنا ضمير المخاطب، مؤجلاً شرحي لأشكال الارتباط بالسياق الأخرى للفصول المخصصة لها[٤٨].

وكما لاحظ اللغوي إيميل بينفينيست، فإن مخاطبة شخص ما بضمير المخاطب يعني إدراك قدرتها/ أو قدرته على أن يصير ذاتًا، وذلك حتى يتم تبادل المواضع حين تتكلم "أنا" إلى "أنت". الـ"أنت" في صيغة بينفينيست، تحددها "الأنا" بالضرورة، ولا يمكنها أن تكون فكرة خارج موقف بدأته الـ"أنا" (١٩٧١، ١٩٧). وعلى هذا النحو يؤثر استخدام "الأنت" في شرطين من شروط الحديث: وجود المشاركين، ونزوعهم إلى التبادل. ولكن يظل أنه ليس كل استخدام للـ"أنت" في الكلام المنطوق أو في القصص النثري، يستدعي

---

(٤٨) سأستخدم أساسًا مصطلح "ضمير المخاطب" second person نظرًا لأنه مألوف، ولاقتناعي بالإشارة إلى مسألة "ضمائر المخاطبة" pronoun of address. وكما تكشف دراسات متعددة لنصوص مفردة، فإن ضمير الغائب أحيانًا، وضمير المتكلم أحيانًا، تتضمن دعوة إلى التبادل. انظر فلوديرنيك Fludernik ١٩٩٣، ٢١٩ و١٩٩٤، ٢٨٦.

استجابة. وحتى أبلور صيغة القصص الحواري التي أتناولها في هذا الكتاب، سيكون من المفيد أن أستعير مرة أخرى من عملية تحليل المحادثة، لكي أميز في هذا السياق بين "المخاطَبين" و"السامعين" و"المتلقين".المخاطبون عند القائمين بتحليل المحادثة، هم الأشخاص الذين يتوجه إليهم المتكلمون بكلامهم صراحة، والسامعون هم أي أشخاص يسمعون الكلام، والمتلقون هم السامعون الذين يتوجهون هم إلى الكلام (جودوين وهيرتيج ١٩٩٠، ٢٩٢). الحديث في نصوص القصص الحواري ينطوي على تبادلات، تتخلق حين يرى القراء في أنفسهم مخاطَبين، إذ يتصرفون وكأنهم مستمعون – متلقون بالمعنى المشار إليه منذ قليل. وتتميز هذه الفرصة غالبًا وصراحة، بضمير خطاب لا لبس فيه: "اسمع، يا أنت"، هكذا يكون الكلام، لدرجة أن "القارئ العزيز" يقبل هذا وكأنه نداء عليه هو نفسه.

وقد تعلمنا – بصفتنا كتابيين – أن ندرك أنه لا يمكن لنا في ظروف معينة أن نكون مخاطبين. من المعتاد أن يدرك القراء الخطاب الموضوع بين علامتي تنصيص أو ما يساويها من علامات طباعية دالة على توجيه الخطاب إلى مخاطب مختلف، أو على تبادل بين مشاركين (آخرين) في مكان آخر وزمان آخر، يكون قد تم وصفهم من قبل. إن جمل الحوار الموضوعة بين علامتي تنصيص داخل النصوص، لا يمكن أن تكون أمثلة على الحديث بالمعنى الذي أصفه في هذا الكتاب. ولأسباب مشابهة، فإن الحكي الموضوع بين علامتي تنصيص لا يشكل حديثًا، برغم أن كل ما أحلله من نصوص يحتوي في الحقيقة على مواقف حكي ملموسة، ربما تكون نماذج سلبية أو إيجابية

على الرد الذي تسعى إليه النصوص عند قرائها. في رواية كونراد "قلب الظلام" مثلاً، يشكل مارلو وجمهوره مثالاً على الحكي الملموس؛ فالزمان، والمكان، والمشاركون، كلها أشياء محددة. غير أن "الأنا" الساردة التي تحكي عن مارلو، تحكي قصته مخاطبة نفسها، وموجهة كلامها إلى "أنت" غير محددة – لا علامات تنصيص، لا اسم، لا وصف – لدرجة أن قارئًا حقيقيًا لقلب الظلام، قد يختار أن يغدو مستمعًا لتلك الأنا، ويدخل من ثم في علاقة معها. ويصبح – بمصطلحات دراستي هذه – مستمعًا/ متلقيًا يتحدث مع النص. وبعبارة أخرى، فإن "الأنت" يجب أن تكون متاحة للقراء، الذين يمكنهم حينئذ أن يقيموا محادثة مع النص، من خلال النظر إلى المخاطِب على أنه يخاطبهم شخصيًا، وهكذا يكون القارئ مشاركًا بمصطلحات جوفمان، أو متلقيًا بمصطلح تحليل المحادثة.

باختصار، إن استخدام "الأنت" ينطوي آليًا على علاقة بين فريقين، ونماذج الأنت في القصص التي لا تحددها تنصيصات الحوار أو الحكي الملموس، تدعو القراء الفعليين إلى الدخول – عبر النص – في علاقة مع الراوي /المشارك. والمؤكد أن هناك دعاوى محددة متضمنة هنا : فتمامًا كما هو الأمر بالنسبة لجمهور برامج الحوار، كونك "متلقٍ" للقصص الحواري، يتطلب النظر إلى النص(الذي هو بمثابة عرض) وكأنه منبثق من قدرة ما غير متحققة، يمكن للمرء أن يتفاعل معها، كما يتطلب النظر إلى هذا العرض وكأنه نداء المرء لنفسه، حتى وهو يدرك أن هذا المخاطَب لا يدركه "المتكلم" بشكل شخصي، ولا يمكن أن يكون – تقنيًا – هو المخاطَب الوحيد؛

إذ بإمكان الآخرين أن يردوا على النداء نفسه، وكأنه نداء لهم هم. إنه بالضبط وعي ذاتي يتعلق بنمط التفاعل الذي ينخرط فيه المرء(أي وعي بأنك واحد من المخاطَبين الحاضرين- الغائبين بالمفهوم الذي طرحه جوفمان)، كما أنه وعي بأنك جزء من جماعة تنخرط في النشاط نفسه الذي يربط القصص الحواري بالشفاهية الثانوية عمومًا، وببرامج الحوار خصوصًا. هذا هو بإيجاز الدرس الذي علمني إياه تلميذي حول قراءة رواية كالفينو: أن باستطاعتي اختيار أن أصبح متلقية "لأنت – القارئ" الموجودة في النص، حتى لو ظللت واعية بأنني لست كذلك بالضبط، فأنا – باختياري أن أصير متلقية على أي حال – أتحدث مع رواية "إذا أنت في ليلة شتاء مسافر" *If on a winter's night a traveler*[٤٩].

لقد أكدت في هذا الفصل، أن هناك لحظات في التاريخ تتقدم فيها أشكالُ الاتصال إلى مكان الصدارة، وأننا نعيش اليوم واحدة من تلك اللحظات. وسأنتقل الآن إلى سلسلة من النصوص لم تَلْقَ ما تستحقه من اهتمام في المناهج المستقرة لدراسة القصص النثري في القرن العشرين. وآمل بالتركيز على فكرتَي: الحديث Talk ، وتوظيف الكلام المرتبط بالسياق deixis، أن تصير أنت متلقّيًا لقولي "انتبه، يا أنت"، بأن تلاحظ خصائص هذا القصص النثري التي لن تلاحظها إلا بهذه الطريقة.

---

(٤٩) هذا النشاط – بطبيعة الحال – أكثر تعقيدًا من هذا، وسوف أطرح العوامل المتعددة التي تنطوي عليها لعبة كالفينو في الفصل الرابع من هذا الكتاب.

الفصل الثانى

الحكي

(الحديث بصفته وسيلة للبقاء)

"الكلمةُ جسرٌ بيني أنا نفسي وبين الآخر. وإذا كان أحد جانبَي الجسر يعتمدُ عليّ، فإن الجانبَ الآخر يعتمدُ حينئذٍ على مَن أُخاطبُه".

ميخائيل. م. باختين Mikhail M. Bakhtin

أدعو صيغتي الأولى من صيغ الحديث: "الحكي"؛ ذلك أن "الخطوات" تتضمن حكْيَ القصص، وتلقّيها، ونقلَها. ولكي نكون أكثر تحديدًا، يجب أن نفكر في "عرض" statement هذه النصوص، وكأنه حكيُ القصة كاملةً كما يقوم به الرواة، وأن نفكر في "الرد" Reply، وكأنه تلقّي القصة على نحو ملائم من لدُن القراء، وربما إعادة حكيها فعلاً. والمؤشرات التي قادتنا إلى هذا الفهم، هي الضمائر الشخصية التي اعتدنا عليها في عمليات مخاطبة القارئ السابقة على القرن العشرين: "أنا ("نحن")، و"أنت". وأنا أتناول الحكي أولاً، بسبب ارتباطاته عندنا مع الحكي الشفاهي للقصة، التي هي بمثابة شكل أساسي من أشكال التفاعل الإنساني (نوفسينجر Nofsinger ١٩٩١، ١٦٢)، وبتحديد أكثر لأن

طلب الاستجابة هو أسهل نمط يمكن إدراكه، من بين الأنماط الأربعة التي أقدمها في هذه الدراسة، إذ يُشار إليه كما هو، عن طريق الخطاب المباشر: "أنت". وليس معنى هذا أن نشاط الرد في حد ذاته نشاطٌ آليّ، أو سلبي، أو تافه. فكما في العبارة التي اقتبستها من باحثين في مطلع هذا الفصل، يريد مؤلفو القصص الحواري هذا، أن يبنوا جسرًا – علاقات – لا يمكنه أن يستمر إلا حين يكون "المتكلم" و"مَن يستجيب له" ناشطَيْن على المستوى نفسه. إن عبارة "عزيزي القارئ" لا تظهر أبدًا؛ لأن القراء يوضعون – جزئيًا فيما أحسب – في موضع المستمعين، الذين هم "حاضرون" تمامًا كمن يقومون بالحكي، وأنا هنا أعيد صياغة ما كتبه جايلي جونز Gayle Jones (١٩٩١، ١٦١). ولهذا السبب أيضًا، فأنا أستخدم مصطلح "الحكي" لأقيم جسرًا يصل إلى الثقافات الشفاهية (الأولية)، حيث يكون الحكي نشاطًا له غرض جاد. وكما يشرح أونج، فإنّ جعل المعلومة حية، بالإبقاء على البشر في صورة محكية، يسمح لهذه المعلومة بأن تكون أسهل في التذكر وفي النقل (١٩٨٢، ٣٤، ١٤٠) وأنا أوضح هذه النقاط من البداية، لأن فكرة القراء الذين هم مشاركون نشطون، وفكرة القصص التي هي تحقيقٌ لمهام اجتماعية، ليست بالضرورة أمرًا مألوفًا لنا، نحن مخلوقات الشفاهية الثانوية.

وحتى نكشف كيف أن الروايات التي تدخل في صيغة "الحكي"، تؤكد من جديد فكرة أن الأدب مسألة تقوم على التفاعل، سأقوم بقراءة نصين من نصوص القرن العشرين: "إكليل الزفاف الثالث" *The Third* Wedding لكوستاس تاشتسيس Kostas Tachtsis (إلى تريتو ستيفاني ١٩٦٣، ١٩٧٠)،

و"ماما داي" *Mama Day* لجلوريا نايلور Gloria Naylor (١٩٨٨) وهما عملان يقوم "العرض" فيهما على دعوة القراء إلى "الرد"، من خلال الاستماع على النحو الملائم، الذي ينطوي على قبول بالمسئولية عن نقل القصة. ولكي نفهم الاستيعاب الكامل لمطلب الاستماع اليقظ المحترم، سيكون من الضروري لا أن ننظر فقط في هذه النصوص بأكبر قدر من التفصيل، بل أن ننظر أيضًا في نصين من نصوص القرن التاسع عشر في تقاليدها المحترمة: مثل "لوكيس لاراس" *Lukis Laras* لديميتريس فيكلاس Dimitris Vikelas (١٨٧٩)، و"عَبْدَتنا" *Our Nig* لهاريت ويلسون Harriet Wilson (١٨٥٩، ١٩٨٣)، فقد كانت روايتا تاشتسيس ونايلور (في القرن العشرين)- كما سأشير - استجابة لدعوة روايتي فيكلاس وويلسون[1] (في القرن التاسع عشر) من أجل خلق جماعة. وواضعةً في الحسبان الدورَ المحترم للحكي في هذا الفصل، سأستخدم أيضًا قصصًا قليلة، تقوم على تأمل أغراض الحكي كما اتضحت في رواية فيكلاس وويلسون خلال القرن التاسع عشر، بعدها سأقوم بتقديم نوع من الحكي، وجدّه: "الحديث"، في روايتي تاشتسيس ونايلور.

من عمله الباكر في الميدان، يقدم الأنثربولوجيُّ جون ب. هافيلاند John B. Haviland الحكايةَ التالية:

---

(١) هذا "رَدّ" reply، لا بالمعنى الموجود في علم اللغة الاجتماعي، وهو المعنى الذي قدمته في الفصل السابق من كتابي هذا، بل بالمعنى التناصّي الموجود عند الدارس الأمريكي الأفريقي روبرت ستيبتو Robert Stepto، أي مجموعة النصوص التي "تردّ على نصوص معينة كانت موجهة مسبقًا إلى هذه النصوص".

"في عام ١٩٦٨ قضيتُ الصيفَ بين جماعة من الهنود الحمر في سورينام، وهناك كان الناس يتكلمون لغة برتغالية قائمة على لون من الكريول* يسمى ساراماكا Saramaka. كان لدى مضيفي وأستاذي الأول كابتن مايوو Captain Mayoo، آمالٌ كبيرة أنني سأتعلم شيئًا من اللغة ومن تاريخ قريته على السواء. وذات ظهيرة دعاني كادجوي Kadjoe ومعي جهاز التسجيل ليتكلم إليّ بأسلوب رسمي. ولم تكن لغتي (الساراماكا) المعطّلة، جاهزة للمهمة بحيث أستجيب له على نحو ملائم، وما إن بدأ حتى اضطر - مع استجابتي العاجزة - أن يجتهد إلى أن توقف، فأشار لي بوضوح أن أوقف جهاز التسجيل عن العمل للحظة. مشى في الشارع، اختطف أول إنسان رآه، وجرجره إلى الداخل ليجلس إلى جانبي. كان قد أخذ في إخباري بأشياء قليلة، فقد حكى عن الوحش الذي مر به، ولكنه كان يحتاج إلى مستمع ينافسه لكي يكون قادرًا على الكلام من الأصل. وما إن حصل على المدخل اللغوي الضروري، أخذ في دحض مزاعمي (متحدثًا إلى جهاز التسجيل الخاص بي) لما يقرب من ساعة" (١٩٨٦، ٢٥٨-٢٥٩).

تُظهر هذه الحكايةُ أن الحكي لا يمكن أن يقع من دون استماع مناسب. وأشك أن كريول الساراماكا عند هافيلاند، ربما لم يكن من الجودة بحيث يكفي حتى لمعرفةٍ دقيقة بما كان يقوله مايو "للوحش العابر". وإذا استخدمنا مصطلحات ياكوبسون Roman Jakobson، فإنهما لم يشتركا اشتراكًا كاملاً في الشفرة اللغوية linguistic code (١٩٦٠، ٣٥٦). وعلى أية حال، فإنه يبدو من غير المحتمل، أن يكون مايو قد عبَّر للمستمع المجنّد لذلك، عن مأزقه، إذا استخدمنا مصطلحات تشبه تلك التي استخدمها هافيلاند في هذه

الحكاية. ومع ذلك، فإن تدريب هافيلاند وضعَه على الطريق لمعرفة أن المستمع ليس مجرد متلقٍّ سلبيٍّ؛ فـ"استجابته العاجزة" أوقفت مايو، الذي لا يمكنه – برغم خطته المعدّة سلفًا- أن "يحكي" دون مستمع نشط. وحتى لو كان المخاطَب الذي يقصد إليه مايو هو هافيلاند، فإنه لكي يحكي قصته على الإطلاق، يحتاج إلى مستمع لديه القدرة أن يشترك معه في سلوك كلامي مشابه. وإذا استخدمنا مصطلحات تحليل المحادثة المعروضة في الفصل السابق، فإن هافيلاند هو المخاطَب، وهو مستمعٌ، لكنه لا يملك المهارات التي تجعله متلقيًا. ولو تحدثنا في الإطار الذي حدده جوفمان، فإن هافيلاند لا يعرف كيف يقدم الردَّ الذي يكشف عن توجهه إلى خطاب مايو وكأنه "عرض".

تغير في المشهد وفي الشخصيات: كانت إحدى مهام أبي حين شب في قرية على جبل صغير فقير في اليونان، بعد الغزو الألماني خلال الحرب العالمية الثانية، أن يرعى قطيعًا من الماعز. وكان المكان المفضل للرعي هو مقابر القرية، فقد كانت تلك على الأقل هي البقعة الأكثر خضرة. وكانت النساء العجائز يأتين أحيانًا إلى موقع المقابر – وكانت متعددة – وتتحدثن إلى موتاهن، كنّ عادة يحكين أخبار العائلة، وما يدور في القرية من شائعات. وتخفيفًا للسأم، وربما بدافع الفضول، كان أبي يجرب الاستماع لهذه الحكايات، بينما يرعى الماعز الشاردة في البعيد. كانت إحدى الأرامل خصوصًا مخلصة لرفيقها الميت، ونتيجة لهذا لم يعد لديها ما تقوله له، ولحسن حظها كان النازيون عند ذلك الوقت يلقون منشورات على القرية. لم تستطع المرأة قراءة المنشورات، لكنها التقطت واحدة من المنشورات الطائرة

وذهبت بها إلى قبر زوجها. وبالورقة أمام عينيها أخذت تؤلف قصصًا عن أبناء القرية. أبي أيضًا لم يستطع قراءة المنشورات، لأنها كما قال كانت مكتوبة بالألمانية. وحين أخذ نسخة منها لشخص ما حتى يقرأها له، اكتشف أنها كانت تحذيرًا للسكان المحليين يفيد بأن عشرة من اليونانيين سيُعدمون في مقابل كل ألماني يوجد مقتولاً. وأنا لا أعرف ما إذا كانت الأرملة قد اكتشفت على الإطلاق ما الذي تعنيه الكلمات المكتوبة على الورقة، لكنها استمرت في الإمساك بالورقة أمام عينيها وحكْي القصص، وبهذا كانت تحاول تسلية رفيقها الميت، وتنجح في تسلية أبي الذي ألقت به الصدفة لأسابيع متعددة تالية.

كان أحد ردود أفعالي حين استمعت إلى أبي يحكي هذه القصة لأول مرة، هو الاندهاش من قوة الكلمة المكتوبة التي تتيح للناس الشعور بالربط حتى بين الحي والميت؛ فهذه المرأة لم تحتج إلى "الذريعة اللفظية" المعتادة، واستطاعت أن "تتحدث" إلى زوجها الغائب. أو أنها - كما فهمت فيما بعد - استطاعت الحديث إليه؛ لأنه من وجهة نظرها لم يكن غائبًا. إن خطابها إليه أعاد له الحياة، ومن ثم فإنه كان مستمعًا حاضرًا(٢). أكثر ما يعنينا هنا، هو كيف أن الحكي - ومن البديهي أنه هنا غير متعمد - يمكن أن يحول التهديدات بالموت إلى قصص تطيل الحياة. فربما احتاجت الأرملة تلك الخروجات إلى المقبرة، تمامًا بقدر ما احتاج أبي إلى قصصها للاستمرار في الخروج تحت ضغط الأمور الروتينية وقت الحرب. ويمتد اندهاشي أيضًا،

---

(٢) سأتناول هذا الموقف الاتصالي المثير، القائم على الالتفات، في الفصل الرابع من هذا الكتاب.

ليشمل الطريقة التي تشابكت بها الشفاهية والكتابية تمامًا في هذا المشهد، وفي الثقافة التي وقع فيها هذا التشابك. المرأة لا تعرف القراءة والكتابة، ومع ذلك تعرف أن الورقة يمكن أن تتحدث. فهي تشعر والورقة في يدها أنها قادرة على الحكي، الورقة أعطتها القدرة على نحو ما، بحيث تؤطر القصص التي تؤدي الوظيفة نفسها التي تؤديها الشائعات التي تأتي بها من الحياة اليومية الفعلية.

وأنا أستعير بالطبع هذه الفكرة عن الورقة التي تتحدث talking paper، من مجاز الكتاب الناطق Talking Book المعروف في التراث الأفريقي الأنجلو أمريكي، وهو مجاز أود أن أعود إليه، لأن السيناريو الخاص بفرد ينتمي إلى ثقافة شفاهية أولية، يشاهد شخصًا ما وهو يقرأ، هذا السيناريو يقدم فرصة متميزة للنظر فيما قد يحدث، عندما نؤمن بأننا قادرون على التفاعل مع الكتب. وواضح أن المصدر النصي الأول لهذا المجاز، هو روايات القرن السابع عشر حول اللقاء بين الإسبان وشعوب الإنكا (جيتس Gates ١٩٨٨: ١٤٩-١٥٠)[٣]. غير أن أول تناول معروف في سياق سرد العبيد الأفريقي الأنجلو أمريكي، ظهر في كتاب ***قصة أكثر الأشياء خصوصية في حياة جيمس ألبرت أوكاوسو جرونيوساو، الأمير الأفريقي، كما حكاها هو نفسه***

(٣) فكرة الكتاب الناطق بصفتها مجازًا، تحتاج إلى مزيد من البحث، لتحديد إلى أي مدى يعتمد عليها توسُّع حقل ثقافي ما. وقد صادفت في قراءتي العشوائية مشهدًا أقدم حتى من هذا: رجل ألماني أمي يشاهد قردًا يقرأ، وبين المشهدين تشابهات عديدة، وليس من بينها كما هو واضح البعد الخاص بالعرق (انظر ١٩٩٦ Grimmelshausen, *Die Abenteuer des Simplicissimus*)

Narrative of the Most Remarkable Particulars in the Life of James Albert Ukawsaw Gronniosaw, an African Prince, as Related by Himself, . وقد نشر الكتاب للمرة الأولى عام ١٧٧٠، ثم ظهر خلال العقود التالية في طبعات متعددة، في كل أرجاء العالم الناطق بالإنجليزية. وقد وردت واقعةٌ شبيهة في السيرة الذاتية الأطول لألودا إكويانو Olaudah Equiano (١٧٨٩؛ ١٩٩٥: ٦٨)، وتنويعاتٌ عن عملية رفض كتاب يتحدث، يحكيها بضمير المتكلم جون مارانت John Marrant، وأوتوبا جوجوانو Ottobah Cugoano ، وجون جيا John Jea[٤]. والطريقة التي يصف بها جرونيوساو لقاءه بالكتب، تكشف بوضوح بالغ، عما أريد أن أشير إليه من نقاط، تتصل بجلب طرق معرفة شفاهية إلى داخل الموقف الاتصالي القائم على الكتابة؛ ومن ثم فإن نسخة جرونيوساو هنا، هي التي سأقتبس منها وأناقشها.

بعد أن دخل جرونيوساو في تجارة العبيد، نُقل إلى باربادوس Barbados على ظهر سفينة ألمانية. وعندما يحكي رحلته، يصف جرونيوساو المشهد التالي:

> **اعتاد (سيدي) أن يقرأ صلواته علنًا لطاقم السفينة صبيحة كل سبت. وحين رأيته يقرأ لأول مرة، لم أكن قد دهشت طيلة حياتي مثلما دهشت وأنا أرى الكتاب يتحدث لسيدي؛ ذلك أنني ظننت أن الكتاب قام بذلك لأنني**

---

(٤) للمعلومات حول روايات من حكاية الكتاب الناطق هذه، انظر ملاحظات كاريتا Carretta على إكويانو Equiano (١٩٩٥: ٢٥٤-٢٥٥) ولمزيد من المعلومات وكذلك من أجل دليل أقوى على استخدام هذه الحكاية بصفتها مجازًا، في الكتابة الأنجلو أمريكية الأفريقية الباكرة، انظر جيتس Gates (١٩٨٨: ١٢٧-١٦٩).

لاحظت أن سيدي ينظر إليه ويحرك شفتيه- ووددت لو فعل الكتاب معي ذلك أيضًا. وما إن انتهى سيدي من القراءة، تبعته إلى المكان الذي وضع فيه الكتاب، ولما كنت مسرورًا بذلك غاية السرور، ولما وجدت أن أحدًا لا يراني، فتحت الكتاب ووضعت أذني عليه وبالقرب منه، على أمل أن يقول لي شيئًا، لكنني كنت في غاية الأسف والإحباط حين وجدت أنه لا يتكلم، وخطرت هذه الفكرة لي على الفور: أن كل شخص، وكل شيء كان يحتقرني لأنني كنت أسود(١٧٧٤:١٧)[٥].

لقد نُظِرَ إلى هذا المشهد وكأنه اللقاء النمطي النموذجي بين رجل شفاهي ورمز الثقافة الكتابية: أي الكتاب. وتتبع تحليلات هنري لويس جيتس الأصغر Henry Louis Gates Jr الذكية من منظور أننا نقرأ ما يعيد جرونيوساو تجميعَه وحكايتَه، وأن جرونيوساو في اللحظة التي كتب فيها مذكراته، استطاع لا أن يقرأ فحسب، بل أن يضع قدمه في التراث الأدبي الغربي. فما إن أصبح كتابيًا، لم يعد بإمكانه أبدًا، لا هو ولا نحن، أن يستعيد حالة عقله قبل أن يصير كتابيًا(أونج ١٩٨٢:١٢). ومع ذلك، فإن ما أجده صادمًا في هذه الحكاية، هو بالضبط شيء قد نتوقعه من فرد ينتمي إلي ثقافة شفاهية (أولية)، المعلومات بالنسبة له لا تستخدم إلا للاتصال بين متكلمين، وعبر وسيط الصوت. لم يقم جرونيوساو بتفسير ما يراه أمام عينيه باعتبار أنه فعلٌ أنانيٌّ، يقوم فيه الرجل بفعل شيء مع الكتاب، ما يفسره الكتابيون

---

(٥) أقتبس هنا من نيو بورت Newport ، ورودي أيلاند Rhode Island ، وهو إعادة طبع لنشرة عام ١٧٧٤ القائمة أصلاً على ما طبع في باث Bath (American Antiquarian Society Readex Microprint; Worcester, Mass., 1959: 16-17).

وكأنه فاعل يفعل في مفعول: الرجل يقرأ الكتاب. جرونيوساو يفسر ما يجري أمام عينيه وكأنه تفاعل بين ذاتين، فعل قائم على علاقة؛ فالكتاب والرجل يتكلمان. ومن الواضح أن هذا الجانب هو أكثر ما يشده؛ لأنه يستجيب بعد ذلك لـــ"دعوة" الكتاب بالـــ "رد" من خلال فتح الكتاب والاستماع إليه. ما ينقل جرونيوساو من الموقف الشفاهي الذي يكوّن رؤيته للعالم، إلى الموقف الكتابي الذي يراه للمرة الأولى، هو أن القراءة، تمامًا مثل الحديث، تضع الأفراد في علاقة (نوفسينجر ١٩٩١: ٣). وهذا يتعارض تعارضًا مباشرًا مع نظرة الكتابيين القائلة بأن الكتابية تفصل بين الأفراد (أونج ١٩٨٢: ٦٩، ٧٤). ومهما يكن من أمر، فإن موقف جرونيوساو وأفعاله، ليست ناتجة عن تبادل شبيه بما يعتقد أنه رآه بين الكتاب والكابتن؛ ومن ثم فإن كونه غير قادر على القراءة، يجري تفسيره أيضًا بأنه مشكلة قائمة على وجود علاقة: "أن كل شخص، وكل شيء، كان يحتقرني، لأنني كنت أسود". لا يعرف جرونيوساو أي "كينونة" هي للكتاب، لكنه يعي وعيًا عميقًا بأنه مستبعد من امتلاك أية علاقة مع هذه الكينونة، بسبب من العرق الذي ينتمي إليه (انظر جيتس ١٩٨٨: ١٣٧).

إن نقيض هذا الاستبعاد يصبح هو سر وجود جرونيوساو؛ فاستجابته الأطول لهذا اللقاء ليست أن يتعلم القراءة فحسب، بل أيضًا أن يتعلم الانضواء في الجماعة الغربية(البيضاء)؛ فقبل ارتباطه بحادثة الكتاب هذه مباشرة، يشرح جرونيوساو مثلاً، إلى أي مدى كانت راحته حين استُبدِلت بأساور الذهب وزينة الملابس التي تركها في بلده الأفريقي ملابسُ "ذات

طابع *ألماني* أو *إنجليزي*"(١٦). والخطوات التالية على طريق الانضواء هذا، تشمل اعتناق المسيحية، والارتباط بزوجة إنجليزية بيضاء. وهو يعبر عن إنجازه هذا "بحكي نص عن حياة، تُصوِّر رحلةَ حجِّه إلى معابد الثقافة الأوروبية"(جيتس : ١٣٩، ١٤٥). ورغم أن جيتس يؤكد أن هذه العملية تأتي على حساب طمس ما بقي من آثار ماضيه الأفريقي الأسود (١٣٨) فإنني أود الإشارة إلى أن تركيز جرونيوساو على كونه في علاقة مع الآخرين، وهو ما يعطي مذاقًا لاذعًا لما يحكيه عن لقائه الأول بالقراءة، ولمذكراته إجمالاً، إذ يقدم المرة تلو الأخرى الناسَ الذين التقى بهم وتفاعل معهم – إن تركيزه هذا هو الطريقة الوحيدة التي يحافظ بها على عنصر واحد على الأقل، من ماضيه الأفريقي الشفاهي. هذه شفاهية "مع اختلاف ما"، حيث تكون العلاقة محترمة وضرورية بالنسبة للاتصال، بل إنها في الحقيقة تكون محترمة وضرورية بالنسبة للحياة نفسها.

الآن لديّ الأدوات التي تمكنني من العودة إلى الموضوع المحدد الذي أتناوله: الحكي بصفته صيغة من صيغ الحديث. إن حضور المستمع في هذه النصوص ليس مجرد تقليد، بل هو ضرورة لكي يتم حكي الحكاية؛ فالاستماع المطلوب لمثل هذه الحكايات. يجب أن يؤلِّف استجابةً تضع مَن يحكي ومَن يستمع في علاقة. وحيث إن العلاقة تفضي إلى الديمومة والبقاء، فإن فشلها في تجسيد الأمر يهدد وجود من يحكي كما يهدد وجود الجماعة. وحتى نفهم مجيء صيغة الحكي في نصوص أواخر القرن العشرين، سأنظر في لحظتين محددتين من التراثين الأدبيين اليوناني والأفريقي، كان الإبقاء

فيهما – كما في حكايتي التي سردتها للتو – على استجابة ملائمة وملموسة في بيئة كتابية، أمرًا حاكمًا. أنا لا أزعم أن نايلور وتاشيستس قد صاغا روايتيهما على نمط روايتي "عَبْدَتنا" *Our Nig* و "لوكيس لاراس" *Lukis Laras* ، رغم أنه من المحتمل أن يكونا كلاهما قد عرفا هذين العملين الأسبق، وإنما أزعم أن القضايا الأساسية في نصَّيْ القرن العشرين، إنما هي رجْعُ صدى لقضايا روايتَيْ القرن التاسع عشر. كما أنني لا أزعم أن الثقافتين الحديثتين اليونانية والأمريكية الأفريقية، هما وحدهما – من بين الثقافات القائمة على شفاهية ثانوية – اللتان تعتمدان استراتيجيات علائقية (انظر جونز ١٩٩١: ١٩٢)

الحقيقة أن هذا الإعلاء من شأن التفاعل، كما أشرت في الفصل السابق، يبدو وكأنه سمة من سمات الشفاهية الثانوية نفسها لم تُدرَك بعد. بل إنني أقدّر هذه النماذج المحددة، لأن دعواتها للجماعة كانت بالغة الأثر. ولا أود – من ناحية أخرى – أن أغطي على الحقيقة القائلة بأن أكثر ما كان لها من أثر ينبع من وضعيتها كأعمال منتمية "لأدب الأقليات"، بالمعنى الذي قصد إليه دولوز وجاتاري Deleuze and Guattari، معنى الاحتمالية الثورية التي تتمكن جماعةٌ هي أقلية، من خلقها داخل تراث أدبي ينتمي للأغلبية (١٩٨٦: ١٦–٢٧)[٦]. وأنا أبدأ على أية حال بنصَّيْ القرن التاسع عشر؛

---

(٦) أنا أنظر إلى الأدب اليوناني الحديث بصفته أدب أقلية في سياق الأدب الأوروبي، وإلى الأدب الأفريقي الأمريكي بصفته أدب أقلية في سياق الأدب الأنجلو- أمريكي. انظر كاكانديز Kacandes ١٩٩٠، وجوسدانيس Jusdanis ١٩٩١، وجونز Jones ١٩٩١.

لأنهما يعملان على تجهيزنا لـــ"الاستماع" إلى "العرض" القائم في نماذج قص الحديث في القرن العشرين. وبعبارة أخرى، فإننا لكي نفهم ما تدور حوله قصص القرن العشرين فعلاً، نحتاج إلى فهم ما كانت تقصد إليه القصص المنتمية إلى تراث هذه القصص. وسأبدأ بالقصة التالية زمنًا *Lukis Laras* (١٨٧٩)؛ لأنها تأخذ أشكالاً صريحة من الاتصال، ثم أنتقل بعد ذلك إلى القصة التي تعبر عن دعوة أكثر مكرًا في رواية "عبْدتُنا" *Our Nig* (١٨٥٩).

عبور الفجوة الكتابية: مخاطبة "القارئ" في نصَّيْ "لوكيس لاراس" و"عبْدتُنا"

على الرغم من أن الراويين بضمير المتكلم في هاتين الروايتين، يعيان وعيًا موجعًا الفارقَ بين كتابة قصة وحكيها، فإن كلا منهما يحاول عبور "الفجوة الكتابية"، أي المسافة في الزمان والمكان بين الكتاب وقرائهم، وذلك عبر الخطاب المباشر الموجَّه إلى هؤلاء القراء، في محاولة لخلق علاقات مصاحَبة لها صفة الديمومة. إن الكتابية تُستخدم من أجل الجماعة، لا من أجل الطابع الفردي. وهؤلاء الرواة "رواةٌ منخرطون" engaging narrators بالمعنى الذي قصد إليه وارهول Warhol، أي يشجعون القراء الفعليين للتطابق مع المروي عليهم (١٩٨٩ : ٣١)[٧]. وعلى النقيض من القصص

(٧) رغم أن هذه ليست المهمة التي حددتها لنفسي هنا، فقد ورد هذا الأمر ضمن الخلافات حول الأدب الأفريقي والأدب اليوناني الحديث، وحول الأدب العاطفي بشكل عام الذي يشكل معابر إلى وقائع وعلاقات غير نصية، باعتبار أن كل هذا مؤشرات على نتاج أدبي أدنى. والكشف عن طريقة استخدام هذه النصوص لمخاطبة القارئ

الحواري الذي سأدرسه في الفصل التالي، يمكن لهؤلاء الرواة أن يزعموا – وهم يزعمون فعلاً – أن قراءهم يفهمون ما يتألف منه الاستماع الحقيقي، رغم أنهم لا يزعمون أن جمهورهم سينخرط بالضرورة في ذلك الاستماع. وكما سنرى، فإن نصوص القصص الحواري يجب أن تعلِّم قراءها وتغيِّرهم، من خلال وضعهم في نماذج للقراءة التنافسية.

كانت حكاية ديميتريس فيكيلاس عن الثورة اليونانية في رواية "لوكيس لاراس" قد نشرت للمرة الأولى منجّمة عام ١٨٧٩ في دورية إستيا *Estia* ، ويقال إنها أهم دورية يونانية في زمانها، وأعيدَ نشرُ الرواية في كتاب بعد ذلك بقليل، وظهرت منها طبعاتٌ وترجماتٌ متعددةٌ ومتوالية، بما في ذلك الترجمةُ الإنجليزية (الدقيقة) ١٨٨١ المقروءةُ على نحو واسع، والتي قام بها جون جيناديوس John Gennadius، وهو مثل فيكلاس، يونانيٌّ يعيش في إنجلترا. لوكيس لاراس Lukis Laras، وهو اسم الراوي البطل الذي يدل اسمُه على بلده، يشعر بأن عليه أن يسجل تجاربه شابًّا عاش الفترة التاريخية الخاصة بحرب الاستقلال في اليونان(٨). ورغم نواياه الواضحة في أن يحكي

يخدم أجندة علائقية، وإني لأؤكد ضمنًا القوة المبدعة والاستحقاق الأصيل الذي تتمتع به هذه الروايات ومشروعاتها.

(٨) يُنظَر إلى حرب استقلال اليونان عن الأتراك العثمانيين عادة، على اعتبار أنها بدأت في مارس ١٨٢١، مع دعوة باطراس جيرمانوس الميتروبوليتانية إلى انتفاضة في جزر Peloponnesus . وانتهت بما جاء في معاهدة Andriople عام ١٨٢٩، التي أنهت الحرب الروسية التركية وأجبرت العثمانيين على قبول قرارات مؤتمر لندن المتعلقة باليونان. وفي إطار الرواية، يحكي لوكيس عن بداية العنف في Smyrna عام ١٨٢١، العنف الذي يفضي إلى الحرب الروسية التركية ويجبر الشعب اليوناني في الأساس

قصته هو الخاصة، فإن علاقاته بالآخرين تثبت أنها محورية بالنسبة لموضوعة الرواية وشكلها. والرواية ليست حكيًا لمصائر بطل فرد بقدر ما هي قصة عن محاولة للحفاظ على العائلة والجماعة في ظل ظروف غير عادية[٩]. أو قل إن المصائر الفردية التي تسرد تفاصيلها، هي مصائر تتحقق بهدف الحفاظ على العلاقات الشخصية. وخلاصة حكاية لوكيس تكشف عن هذا على نحو درامي، عندما يختار لوكيس – بدلاً من الحفاظ على ثروته – أن يحرر ديسبينا Despina اليتيمة من أسر الأتراك الذين اعتقلوها وأخذوا معها الثروة التي حصل عليها من ممتلكات تركتها عائلته. وتمامًا كما أن دسبينا لا يمكنها أن تفكر إلا فيه، وأن تصرخ:"لوكي، لوكي!!"، فإنه لا يمكنه أن يفكر إلا فيها، وإلا في استعادتها وإعادتها إلى علاقاتها الطبيعية مع اليونانيين على العموم، ومع عائلتها على الخصوص[١٠].

على الفرار، ثم خوض المعارك بعد ذلك في جزر Aegean الشرقية خلال الأعوام الثلاثة التالية.

(٩) لهذا السبب أنا أختلف مع تشخيص بيتون Beaton للرواية ودورها في الأدب اليوناني الحديث (١٩٩٤: ٦٠-٦١).

(١٠) Vikelas 1881a: 198; 1881b: 231 .
والإشارات التي ستأتي فيما بعد، والاقتباسات المأخوذة من الرواية، ستكون إلى ترجمة جيناديوس Gennadius الإنجليزية (١٨٨١ ب). ولن أشير إلى الأصل اليوناني (١٨٨١ أ) إلا حين يكون المعنى الدقيق غير واضح بما فيه الكفاية في ترجمة جيناديوس.. وستكون التهجئة اليونانية وفقًا للخطوط العامة التي أقرتها دورية الدراسات اليونانية الحديثة *Journal of Modern Greek Studies* . وزواج لوكيس من ديسبينا في نهاية قصته، مثال واحد من بين أمثلة عديدة للإذعان لتقليد أدبي، يخدم أجندة جماعية، ثقافية، غير أدبية.

وحكاية لوكيس من حيث الشكل مليئةٌ بالاستطرادات وبمخاطبة القارئ، على نحو يكشف عن تفضيل العلاقة بينهما. يخاطب لوكيس "قارئه" (بطله *anagnosti*) مستخدمًا ضمير المخاطب المفرد غير الرسمي *esi*.(١١) وفي بعض الصفحات يبدو لوكيس وكأنه يتخيل القارئ صاحبًا له، ورفيقًا ينتمي إلى نفس العرق، وله المستوى الاجتماعي والاقتصادي نفسه، رفيقًا يعرف العالم الذي كبر فيه لوكيس، وفي صفحات أخرى يبدو وكأنه يزعم أن قارئه لا عهد له بالأماكن ولا حتى بالأحداث العامة التي يصفها لوكيس. وفي صفحة سأصفها تفصيلاً فيما بعد، يقول لوكيس صراحة بأنه يكتب قصته بتلقائية، وخاصة من أجل مستقبل أبناء الجالية اليونانية في انجلترا(١٢). وأشعر أن مخاطبة القارئ المتكررة والملحّة في هذا النص، لا يمكن أن تشرحها التقاليد: إن حضور القارئ ليس مجرد مجاز، بل ضرورة لكي تحكي مثل هذه الحكاية عن العلاقات. ورغم أن لوكيس يشير إشارات متعددة إلى أنه يقوم بنشاط الكتابة، فإن مخاطباته المتعددة إلى القارئ، تشبه النداءات الشفهية، وتؤدي بالضبط الدور الذي يقول ياكوبسون عنه إنه اختبار لفتح قناة الاتصال(١٩٦٠: ٣٣٥)؛ فلوكيس يريد أن يعرف أن قارئه "حاضر"، و"يستمع".

---

(١١) يترجم جيناديوس هذه الكلمة إلى ''you'' "أنت"؛ ذلك أن اللغة الإنجليزية، ومنذ أواخر القرن التاسع عشر، لم تعد تستخدم ضمير المخاطب الحميم (''thou'') في الكلام والكتابة الشائعة (انظر براون وجيلمان Brown and Gilman ١٩٦٠: ٢٦٥-٢٦٦).

(١٢) عن المخاطَب بصفته "نِدًّا"، انظر ١٨٨١ ب: ١٩-٢٠، وعن الوصول للجيل الأصغر ، انظر ١٨٨١ ب: ١١٧-١١٨.

كان خطاب الاعتذار المتكرر إلى القارئ، وكذلك الإشارة المتكررة إلى إنتاج الحكاية، أمرًا شائعًا في القص العاطفي في تلك الفترة، وهذا الأمر مؤشر من المؤشرات على أن فيكلاس يعرف التقاليد المعاصرة له ويتحكم فيها(١٣). بل إنني أشير إلى أن حاجة لوكيس إلى الربط، تكشف أيضًا عن غرائبه السردية المتكررة. وهو يترافع عن قضيته مبكرًا داخل الرواية، في فقرة عن الاستطراد تأخذ شكل مخاطبة للقارئ(١٤):

"عذرًا، أيها القارئ، عن هذه الاستطرادات؛ فقلمي، المطيع لرغبات قلب رجل عجوز، يجد السعادة في التلكؤ عند أشكال من المعاناة والانطباعات قديمة متراكمة. ومقصدي هو أن أحصر نفسي في سرد مغامراتي في الحياة. غير أن حياة كل واحد منا لا تتألف إلا من وحدة مصغرة، وثيقة الصلة بمجمل الظروف المحيطة بنا. من أنا لأفصل في كل مرة، بين تقلبات ذاتي التي لا معنى لها، وبين صخب الذوبعة التي تكتسح الجميع، والتي تحملني مع الجميع.

لهذا السبب، ولأنني رجل عجوز، ربما لن أنجح دائمًا في تجنب مثل هذه الاستطرادات وأنا أكتب ذكرياتي"(١٨٨١، ١ب: ١٩).

العلاقات مع الآخرين لها الأسبقية إجباريًا وطبيعيًا، هذا ما توحي به استعارات لوكيس عن الدائرة والزوبعة. لا يمكن للوكيس أن يحكي قصة مفردة – أي قصته هو – وذلك جزئيًا بسبب أنه لا يمكنه أن يعزل نفسه عن الجماعة.

---

(١٣) انظر على سبيل المثال وارهول Warhol ، ١٩٩٥:٦٧.

(١٤) فكرة الربط المشار إليها هنا، فكرة بارزة في الصفحة السابقة التي يصف فيها معنى التضامن الذي شعر به اليونانيون في ذلك الجزء من الإمبراطورية العثمانية (جزر ال Aegean الشرقية) مع المعتدين الذين قدموا أول تمرد بحري في مناطق (غربية بعيدة)

وينقل لوكيس هذه الرسالة في صورة تشبكه مع "قارئه"، وأنا أستخدم علامات التنصيص هنا، بسبب أن لوكيس – بينما يدرك نفسه في صورة كاتب، ويدرك جمهوره في صورة قراء – ينسب لحكيه ولاستقبال هذا الحكي، قيمًا تنتمي للموقف الاتصالي الشفاهي. والأهم من هذا كله، أن لوكيس يبدو وكأنه ينظر إلى حكي حكايته وإلى استقبالها في وقت واحد، وكما لو كانت تُروى منطوقة(١٥). ويصير هذا أوضح ما يكون في استمرارية الاعتذار للقارئ عن الاستطراد. ومرة ثانية أقتبس الجملة الرابطة(١٦):

لهذا السبب، ولأنني رجل عجوز، ربما لن أنجح دائمًا في تجنب مثل هذه الاستطرادات وأنا أكتب ذكرياتي. ولكنك أنت أيضًا، يا قارئي الطيب، لست مرغمًا على متابعة هذه الاستطرادات حتى النهاية. حين كنتَ طفلاً، وكانت مربيتك تحكي لك حكاياتها، كانت تفعل ذلك لا لتشبع فضولك فحسب، بل أيضًا كان هناك ما يدفعها impulse إلى تكرار الحكاية. ربما غلبك النعاس أحيانًا، لكنها كانت تستمر في حكايتها، وكنت تستيقظ فقط لتسمع النهاية. لهذا السبب فأنت ربما تتذكر البداية فحسب، وتتذكر نهاية كثير من الحكايات، برغم أنك قد لا تعرف كيف أخطأتكَ الحكايةُ في

---

(١٥) يفكر المرء مرة أخرى في قول شافي Chafe بأن الفارق الأساسي بين الاتصال الشفاهي والاتصال الكتابي، هو تزامن الإنتاج والتلقي في الأول، في مقابل تجاور الإنتاج والتلقي في الثاني (١٩٨٢: ٣٧، و ١٩٩٤: ٤٢-٤٣).

(١٦) في اقتباسي لهذه القطعة، أسير على طريقة كتابة النص اليوناني الأصلي، حيث يضع فيكلاس الاعتذار الأول عن الاستطرادات في فقرة، ثم يضع في الفقرة الأخرى فكرته هذه عن بروتوكول القارئ.. أما جيناديوس فيجمع الجملتين الأوليين المشار إليهما هنا، مع الفقرة السابقة عليهما، بادئًا فقرة جديدة بفكرة الطفلة والمربية. وأنا هنا أتبع بنية فيكلاس الأصلية لأنها أفضل في الكشف عن الارتباط بين الاستطراد ومخاطبة القارئ.

منتصفها. غير أن حكايتي ليس لها بداية محددة، وليس لها نهاية خاصة بها، لدرجة أنك حتى ربما تسقط في النوم الآن؛ فأنت لن تعطلني (١٨٨١ أ: ٢٥-٢٦ ، ١٨٨١ ب: ١٩-٢٠ والتأكيد من عندي).

يربط لوكيس الكبير (الذات الكاتبة) بالصغير (الذات الشفاهية/ البعيدة). إن التوازي مع مربيته يركز على الطابع الشفاهي لحكايته، ويتضمن أنه يريد – مثل مربيته – أن يحكي هذه القصة، بغض النظر عن التزام المستمع بسماعها. لقد ترجم إجناديوس كلمة *anangi* ، أي"احتياج"، أو "ضرورة" في الأصل اليوناني، إلى "دافع" impulse. وعلى أية حال، فإن لوكيس لا يحتاج إلى القارئ في الحقيقة، حتى ولو على على سبيل الدعم (وتذكّر هنا حكاية هافيلاند، وانظر أيضًا أونج ١٩٨٢: ٣٤). ولكنني لن أفسر مقصد لوكيس الرئيسي بأنه تعبير عن الذات المنفردة، أو التواضع الزائف، أو مجرد أنه كان عرضة للتقليد السنتمنتالي الخاص بالحطٍّ من قدر الذات. بل إن لوكيس، وبتوصيله هذه الأفكار عبر ضمير المخاطب المفرد، لم يدخل فحسب في علاقة مع القارئ في اللحظة الحاضرة، بتضمينه في "الديالوج"، وإنما كان يزعم أن القارئ مثله؛ فهو يخلق معه ائتلافًا، معلنًا عن الارتباط معه وتأييده (براون Brown وجيلمان Gilman ١٩٦٠: ٢٥٧-٢٥٨)[١٧]. يود لوكيس أن يتعاطف مع الضجر (المحتمل) من القارئ، ويطلب من القارئ أن يبادله ذلك، من خلال التعاطف مع رجل عجوز يريد أن ينعش ذاكرته لا أن يعوقها.

---

(١٧) وتحليل وارهول Warhol للرواة المنخرطين في الأحداث، هو أمر له علاقته بما نتحدث عنه هنا (١٩٨٩).

ويضيف مشهد ما قبل النوم الذي يستدعيه لوكيس خاصيةً أخرى إلى هذا المؤشر الخاص بطبيعة الحكي؛ فالحكي عمل ترحيبي بالنسبة للحاكي وللمستمع على السواء؛ ذلك أن المستمع يسقط في النوم. إن أحد أهداف هذا النوع من الحكي – وإن لم يكن الهدف المبدئي – هو السماح للطفل بأن ينام. والطفل يقع في النوم، ليس فقط بسبب أصوات القصة المحكية وإيقاعاتها، بل أيضًا بسبب الحضور الفيزيقي المتصاعد لشخص يقوم بفعل الحكي؛ فليس لمحتوى القصة علاقة بهذا الجزء من التجربة(١٨). ومن ثم؛ فإن لوكيس بطرحه لنموذج حكي قصة ما قبل النوم، يطرح ضمنًا فكرته عن الترابط؛ فهو وقارئه ليس لهما وجود جسماني، بل إنه – ومن خلال استعارة المربية – يذكّر قارئه بمستقبل الحكي.

وأكثر السمات غرابة في هذه الصفحة، هي ما يبدو خلطًا بين موقفي الحكي الشفاهي والكتابي؛ فلوكيس يكشف أولاً عن وعي بعقد القراءة: إذ الحقيقة أن القراء ليسوا مضطرين للقراءة حتى نهاية رواية ما. غير أن لوكيس يبدّل بعد ذلك من مشهد الحكي الشفاهي، من خلال تقديمه لاستعارة الطفل والمربية، وينتهي في هذا السياق إلى دعوة القارئ إلى النوم بينما يقوم هو بالحكي! والقارئ إذا ما نام لن يستطيع القراءة، وإذا هو لم يقرأ فلن يتلقى القصة. وبطبيعة الحال فإن لوكيس وفيكلاس يعرفان ذلك، كما أنهما يعرفان أن لوكيس يمكنه أن يكتب من دون مشاركة القارئ، تمامًا كما أن بإمكان المربية أن تستمر في الكلام بينما ينام الطفل. ولكن مرة أخرى، عندما ينام القارئ أو الطفل لا يكون هناك توصيل للقصة. إن دعوة لوكيس الغريبة

(١٨) أتوجه بالشكر هنا لماري لو كيت Mary Lou Kete.

للوقوع في النوم، لابد أن يُنظر إليها أيضًا باعتبار أنها دعوة ضمنية للانتباه. وبتقديم هذه المماثلة بين الطفل النائم، والمربية، والقصة المفقودة، يشير لوكيس ضمنًا إلى أن القراءة موصولة بالكتابة، بقدر ما يكون السماع اليقظ موصولاً بالحكي الشفاهي في عملية التواصل إجمالاً. باختصار، فإن لوكيس يحذر القارئ من أنه لا يستطيع أن يكتب دون عملية سماع نشطة (متخيلة)، وأن تلقي القصة لن يتأتى للقارئ/المستمعين إذا لم يكونوا منتبهين لعملية الحكي كلها. وبعبارة أخرى فإن لوكيس ينبه قراءه ويلفت نظرهم إلى السلوك الشفاهي والكتابي على السواء: الانخراط العاطفي والحضور المشترك في الحكي الشفاهي للقصة، وكذلك الانتباه لمحتوى الاتصال الكتابي.

هذه المسألة – مسألة إلى أي مدى يستحسن توصيل الفحوى الكاملة للقصة – نراها بوضوح في نموذج آخر لمخاطبة القارئ في الرواية؛ ففي تصويره لرحلة عائلته من وطنها خلال عملية النهب التركي لجزيرة خيوس، يصف لوكيس النقطة التي كانت عائلته ما مازلت مختبئة بها، بينما كانت عائلات أخرى يُعثَر عليها، وتُسحَل في الشوارع، وتهاجَم. تستمع مجموعة لوكيس للقتلة يقتربون، ويقطع لوكيس المشهد للتعليق على حكايته هذه فيقول:

> **أسمعهم يقتربون، هل قلت [Tus ikuomen, lego, plisiazondas] ؟ لم يكن هذا إلا تعبيرًا باردًا ومجردًا. ولكن كيف يمكنني أن أصف على نحو ملائم رعب تلك الأحداث [ton akusmaton]؟ الأمر متروك لك أيها القارئ لكي تعوض ما في قصتي من نقص بأن تبعث في مشاهدها الحياة، وأن تبعث الحياة في التعبيرات التي تمر على ذاكرتي الآن. إنه شيء واحد لتقرأه [allo n'anayinoskeis]، تجلس مستريحًا في غرفتك، بين الدمار في بلد بعيد أو غير معروف، في زمن غابر، ثَمَّ شيءٌ آخر لتسمعه [ke**

allo n'akueis] ، أن أهلك وأقاربك وأصدقاءك وأبناء بلدك يذبحون أو يؤخذون عبيدًا، أن بيوتًا قريبة إليك، زرتها يومًا ما، ثم احترقت وتكومت في ذلك اليوم (١٨٨١ أ: ٦٣، ١٨٨١ ب : ٦٤)

يبدأ لوكيس هذه الصفحة شبيهًا بالآخرين حيث يبدو وكأنه يقلل من موهبته السردية؛ إذ إنه لا يستطيع أن يصف المشهد على نحو ملائم، ولهذا يطلب من القراء أن يساعدوه. يعرف لوكيس أن قراءه بعيدون عما يحكيه بأكثر من طريقة، وهو يفهم ممارسة القراءة الحديثة؛ فبعد أعوام من وقوع الأحداث الموصوفة في المشهد، سيجلس قارئه وحيدًا، في غرفة هادئة تمامًا ومغلقة في الغالب، لا يقطع عليه فيها أحد، ولا يسمع فيها شيئًا.

السماع في الحقيقة هو الموضوع الأساس لهذه القطعة؛ ذلك أن عبارة "أسمعهم يقتربون" هي التي جعلت لوكيس يقطع قصته. وما يجعل من التركيز على السماع أمرًا أوضح، هو وصف فيكلاس؛ فلوكيس يستخدم كلمة *akusmata* بمعناها الحرفي، أي ما نسمعه عما حدث (ويترجم جيناديوس كلمة *akusmata* إلى "أحداث"). لوكيس ليس بإمكانه أن يكتب "ما سُمع" بالضبط، ولهذا يطلب من القارئ أن يقرأ هو بالضبط(١٩) "ما سُمع". ولكن حتى وهو يقترح عليه هذه الفكرة، يصير لوكيس في حالة غيظ، وينتقل بإحباطه من عدم ملاءمة الكتابة إلى عدم ملاءمة القراءة أيضًا؛ فالقراءة كما يقول غير فاعلة. هناك شيء للقراءة، وشيء آخر للسماع! والصياغة

---

(١٩) يكشف هذا الطلب مدى فهم لوكيس لعملية القراءة، ومدى فهمه – في حالتنا هذه – لسلطة أخيلة القراء.

الأصلية لهذه العبارة باللغة اليونانية تأتي كاملة بضمير المخاطب، والترجمة الأكثر حرفية ستكون كما يلي: " شيء لك لتقرأه (*n'anayinoskeis*)، جالسًا تمامًا في غرفتك.. وشيء آخر لتسمعه (*n'akueis*)". هذا يعني أن لوكيس، وبمجرد مخاطبته للقارئ هنا على نحو مباشر، يعيد توجيه مشكلته مع الحكي المكتوب؛ فهو ينادي القارئ، ويجعله يسمع أيضًا بعض الشيء. هذا الاستخدام لمخاطبة القارئ هو استراتيجية كتابية تعمل في خدمة أهداف تتصل بعلاقات (شفاهية).

يبدو لوكيس وقد طغى عليه هاجس الحاجة إلى محو المسافة؛ فهو يستأنف القطعة السابقة موبّخًا القارئ وموبّخًا نفسه على السواء:

> **إنه لأمر مختلف تمامًا (عن القراءة حول الدمار في بلد بعيد) أن يُحكى لك شخصيًا، أن هذا الصديق أو ذاك قد قُتل، وأن زوجته تحولت إلى جارية، أنها شوهدت وهي تُسحل بواسطة تركي همجي، وهي تنتحب في يأس. أنت تعرف صوتها، وقد سمعتَها غالبًا تتحدث إليك بمرح، تخيل أنك تستمع إلى نحيبها وصرخاتها التي تثير الشفقة، تخيل أنك تراها، برأسها المقلوب وشعرها الأشعث، تُجَرُّ إلى الأسر والعار. تفكر في زوجها وأطفالها. أنت نفسك في متناول اليد، بأمك العجوز وأخواتك الأبكار، وتتوقع من لحظة لأخرى، أن ترى مختطفيها الظالمين في مواجهتك. آه، فليحفظك الله أن تمر بمثل هذه التجربة!(١٨٨١ ب : ٦٤-٦٥).**

مرة أخرى، إن استخدام لوكيس لضمير المخاطب وللزمن المضارع يضع القارئ في المشهد[٢٠]. ولوكيس بفعله هذا سيضع القارئ في التجربة نفسها التي عاشها لوكيس فيما مضى؛ ذلك أن لوكيس في تلك اللحظة الخاصة من لحظات الثورة، كان – ولنفسه – "يبعث الحياة" في الأشياء. لقد استخدم ما سمعه وما كان يسمعه لرؤية ما كان يحدث من وراء عينيه، وليحوله إلى شيء شخصي. إنه يريد ألا يفكر في نفسه هو فحسب، كما أنه لا يريد أن يفكر في الضحايا وكأنهم غرباء. هو يتخيل أنه يشعر بألمهم بأن يستدعي صلته بهم؛ فأولئك الذين كانوا يعانون كانوا بشرًا يعرفهم. والرغبة التي عبر عنها لوكيس في ختام هذه القطعة بأن يجنب الله القارئ المرور بمثل هذه التجربة، هي دعوة مزدوجة، على الأقل في أنها تستأنف جهوده في وضع القارئ تمامًا داخل هذا الموقف، وهي مزدوجة أيضًا في محاولة لوكيس تفعيل معنى الارتباط بالأحداث التي يرويها، بما يؤكد مشروعه السردي إجمالاً.

الحكي الملائم والاستماع الملائم أمران حاسمان عند لوكيس؛ ذلك أنه يؤمن بأن الوجود الكلي للأمة يعتمد على قصة الثورة وقت حدوثها. وكما رأينا فإن لوكيس يحاول بكل طاقته أن يرقى بتقديم "ما يحدث" ، لا من خلال الكتابة الفاعلة عن نفسه فحسب، بل أيضًا من خلال برمجة المستمع على الاستجابة الصحيحة. إن كفاحه في العثور على طريقة للحكي كفاحٌ هرقلي،

(٢٠) انظر تحليل لونجينوس لهذه الظاهرة (١٩٢٧: ٢٠١). وفي الفصل الرابع من هذا الكتاب، سأتناول لونجينوس، وفكرة وضع القارئ في المشهد المحكي.

لا لأنه كاتب رديء كما يزعم، بل لأنه – وعلى المستوى الضمني نفسه – يعرف أن أشكال الاتصال نفسها تتغير في مجتمعه بسرعة:

> **وحين يرحل – في غضون أعوام قليلة – جيل حربنا من أجل الاستقلال [*I yenia tu agonos*] وحين يتوقفون عن حكي حكاياتنا بما يقدمونه من شهادات حية، لن يكون من السهل على أحفادنا أن يدركوا مدى التضحيات ومدى العذابات التي نهض عليها وجودنا [*evimeria*] وبعثنا القومي [*anayennisis*] . وعليه أود لو قام مزيد من الأحياء الباقين من ذلك الزمان، بكتابة مذكراتهم (١٨٨١ أ: ١٠٦–١٠٧، ١٨٨١ ب: ١١٧–١١٨)**

وبينما كان لوكيس وجيله لا يزال على تقديره لـ"حكي" القصص، كان يدرك أن النقل الشفاهي لم يعد بإمكانه ضمان الاحتفاظ بتاريخ شعبه أو بحكمته. ويحثُ لوكيس، راوينا المضطرب، الآخرين على أن يكتبوا كما يفعل هو. إن ما يخشى لوكيس من ضياعه بموت المعمرين، هو " حكي حكاياتنا بما يقدمونه بأفواههم". وتحاول ترجمة جيناديوس أن تفك العناصر الأساسية في جملة فيكلاس الغنية، لكن لم يكن أمامها مفر من ترك عناصر أخرى عديدة؛ فالأصل اليوناني هنا– *[i mnimonefsis] ton proforikon*— *paradoseon* يمكن ترجمته حرفيًا بـ "إحياء لذكرى التقاليد الشفاهية". ولكي نفهم الفارق بين ترجمة جيناديوس وترجمتي، والأهم لكي نقدر حق التقدير، ما يخشى لوكيس فقدانه، من الضروري أن ننظر في كل كلمة؛ فكلمة *Mnimonefsis* لها الجذر نفسه الذي لكلمة (*mnimi*) "ذاكرة" ومن الممكن أن تعني اقتباسًا من شيء أو ذكرًا له (كلمة ''recital''"حكي" عند جيناديوس)،

لكن من الممكن أيضًا أن تشير – وبشكل أكثر تحديدًا – إلى نشاط التذكر، والحفظ. بل إن الكلمة قد تعني (كما ترجمتها منذ قليل) إحياء الذكرى، أو الاحتفال. وبهذا المعنى فإن كلمة *mnimonefsis* توحي بشعيرة دينية؛ فما يتم حكيه، أو تذكره، أو إحياء ذكراه، هو *proforikis paradosis* . ولوكيس يستخدم الكلمات في صيغة الجمع. والصفة تعني "شفاهي" أو "لفظي". والمعنى الأساسي للاسم *paradosis* هو "الإعطاء" أو "التسليم يدًا بيد"، ومن هنا كان اختيار جيناديوس لعبارة " حكاياتنا بما يقدمونه بأفواههم {أي التي تسلم تسليمًا شفاهيًا} . غير أن كلمة *paradosis* تعني أيضًا معنى عامًا هو "التقاليد" أو حتى "التعاليم". وعليه فإن الأمر المهم في رأي لوكيس، ليس القصص الفردية للمواطنين في حياتهم الخاصة، بل الأهم – والأكثر تهديدًا – هو انقراض التقاليد والتعاليم، التقاليد والتعاليم الخاصة بالحكي الشفاهي نفسه، وبالطريقة (الشفهية) إجمالاً في نقل المعرفة. بل إن لوكيس يشير ضمنًا إلى أنه من دون معرفة كيف وصلت الأجيال اليونانية الأصغر وأجيال المستقبل إلى ما وصلت إليه، فإنهم يخاطرون، لا بوجودهم الحالي وبممتلكاتهم فحسب، بل أيضًا بهويتهم العرقية؛ فقد يفقدون الأمة كلها التي كانت قد ولدت من جديد نتيجة لتضحيات أجدادهم. ومن الواضح أن اهتمام لوكيس يمتد حتى إلى الأمور العاجلة في سياق الشتات. إن المسافة المكانية التي تفصل المشاهد المحكية، وكذلك الإقامة في بلد أجنبي، تعمق من التحديات الخاصة بفجوة الترتيب التاريخي.

والحل الذي يقترحه لوكيس كما رأينا، هو الكتابة، رغم أن الكتابة بالنسبة له نضال. غير أن النقطة الإضافية التي أجدها إجبارية فيما يتعلق

بالفقرة المقتبسة منذ قليل هي التواضع؛ فدعواه تشي بأنه لو كتب وحده، فسيكون في هذا هلاك اليونانيين، أما لو كتب كل الباقين على قيد الحياة، لو أصبحت الكتابة أولوية عامة، فلربما أمكن إنقاذ التقاليد في هذا الوسيط غير المألوف[٢١]. إن نداء لوكيس – وعبر نص مكتوب – من أجل نصوص أخرى مكتوبة يمكنها أن تحافظ على الجماعة – هذا النداء سيُراكم الأصداء حين ننظر في عتبات paratext الرواية، وهو المصطلح الذي يعطيه جيرار جينيت Gerard Genette لكل العناصر المحيطة بالنص نفسه: الغلاف، وصفحات العنوان، والإهداءات، والمقدمات والتصديرات، والملاحظات، والتعليقات الختامية، وما إلى ذلك (١٩٩٧)

في الأصل المنشور منجّمًا لرواية فيكلاس، وكذلك في الطبعة الأولى للكتاب باليونانية، نشر المؤلف تصديرًا يحكي فيه عن أصل حكايته ويعبر عن رغبة في أن يستمتع بها الآخرون. وأنا هنا أقتبس ما أورده كاملاً:

> **بلدياتنا الذين عاشوا في انجلترا سيدركون بسهولة حكاية شيوتي التاجر العجوز، الذي يتخفى هنا وراء اسم لوكيس لاراس. غالبًا ما سمعته يحكي عن تقلبات أعوامه الأولى، وكان اقتراحي أن يستأنف – قرب نهاية حياته – كتابة مذكراته. وحين توفي منذ أعوام قليلة، وُجدت بين أوراقه ملاحظات موجهة لي، وأنا أنشرها الآن أود لو قرأها آخرون،**

---

(٢١) الثقافة اليونانية – كما أشرت في التصدير – عرفت الكتابة لآلاف السنين، وفي جماعة لوكيس من التجار المغتربين، يمكننا أن نفترض أن غالبية الناس ممن يعرفون الكتابة. غير أن الاتصال الشفاهي كان يستخدم في العادة لنقل كثير من المعلومات (الثقافية) القيمة.

بالاهتمام والاستمتاع نفسه الذي عشته عندما استمعت إلى حكْي هذا النبيل العجوز (١٨٨١ ب: ١)

في قراءة فعلية للنص، سيؤدي تجاور الحكي الشفاهي والحكي المكتوب عند فيكلاس، إلى إبراز ما هو مألوف لنا فعلاً في صفحات راويه؛ فهو مثل لوكيس مهتم بفعالية النقل الكتابي. ويأمل فيكلاس بشكل ما، أن تحاكي نسخته المكتوبة الأداءات الشفاهية التي يقول إنه سمعها من لوكيس "الأصلي". وقد اعتدنا ذلك أيضًا من خبرتنا بتصورات مشابهة في روايات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الأوروبية المتعددة، إذا أخذنا في الاعتبار زعم فيكلاس بأن القصة التالية المحكية بضمير المتكلم، ناشئة عن مخطوطة أتوبيوجرافية مسبقة[٢٢]. وفي رأيي أن ما يعطي لهذا التصدير التقليدي قدرًا من الصدق، هو علاقته بتلك القطعة من النص التي فحصناها منذ قليل، وكذلك علاقته بقطعة أخرى من عتبات النص، برغم ترجمتها إلى الإنجليزية في مقدمة جيناديوس.

يبدأ جيناديوس على هذا النحو: "إن ترجمة حكاية يونانية حديثة إلى الإنجليزية مشروعٌ أدبيٌّ بالغ الغرابة، إن لم نقل إنه غير مسبوق، وهذا أمر

(٢٢) الحقيقة أن هذا التصور جزء لا يتجزأ من نشوء شكل الرواية. ولأمثلة من التراث الإنجليزي انظر روبنسون كروزو *Robinson Crusoe* (١٧١٩)، وباميلا *Pamela* (١٧٤٠-١٧٤١) وكلاريسا *Clarissa*(١٧٤٨-١٧٤٩). أما الحرف القرمزي *The Scarlet Letter*(١٨٥٠) فمثال آخر من التراث الأمريكي. ورواية إي. تي. هوفمان Hoffmann: "Die Abenteuer der Sylvesternacht" (١٨١٤)، أو رواية شاميسو Chamisso: "Peter Schlemihls wundersame Geschichte" (١٨١٤) مثالان آخران من تراث القارة الأوروبية.

يستدعي بعض التوضيح، إن لم نقل الاعتذار" (١٨٨١ ب: v). ويستجيب جيناديوس لما يفترض أنه احتجاجات من قبل القراء الإنجليز، وذلك بأن يقدم تبريرًا للترجمة بالنسبة لتعليم اللغة اليونانية الحديثة، نظرًا للخصائص الأدبية التي يتمتع بها هذا النص على وجه الخصوص (xxiii–xxiv) وفي عملية تبرير ترجمته يقدم جيناديوس واحدًا من التأريخات الأولى للقص النثري اليوناني(xiv–xxii) فمن ناحية يوضح جيناديوس – شأن فيكلاس ولوكيس – أنه يعرف اللعبة الأدبية، بأن يلعبها وفقًا لقواعدها الإنجليزية؛ فاللغة الإنجليزية بطبيعة الحال وبالضرورة تزدري رواية يونانية حديثة. ومن ناحية أخرى، فإنني أحسب أن مجرد قيامه بترجمة لوكيس لاراس، ووضعها أمام الجمهور الإنجليزي، وتوثيق أنه كان هناك حقًا تراثٌ أدبي يوناني حديث في القرن التاسع عشر، وأن هذا التراث جاء استجابةً <u>لدعوة لوكيس– وفيكلاس لمؤازرة الجماعة عبر الكتابة</u>. بهذه الطريقة يقوم جيناديوس بتنفيذ المهمة التي أوجبها لوكيس– وفيكلاس على كل اليونانيين من جيلهما، وذلك بالإلحاح على وجود أسلوب معاصر، ووجود نصوص مكتوبة بذلك الأسلوب، وبمزيد من إتاحة هذا النص اليوناني الخاص الذي يدعو إلى الحفاظ على الجماعة وعلى مزيد من النصوص اليونانية[٢٣]. وعليه، فإن جيناديوس – مثل لوكيس وفيكلاس – يكتب لتحقيق أهداف أوسع من الأهداف الأدبية. وهذه الخاصية تربط هذا النص إجمالاً بوظيفة حكي القصص في الثقافات الشفاهية، وتستدعي المقارنة مع ما استهدفه الكاتب الأفرو أمريكي هاريت ويلسون Harriet Wilson بحكيه قصة فرادو Frado في رواية "عَبْدَتُنا"

(٢٣) يجب ألا نربط الانفجار الحقيقي للقص النثري اليوناني الحديث في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، ربطًا مباشرًا بفيكلاس أو بهذه الرواية، وإنما يجب اعتبار ذلك جزءًا من دعوة واسعة في ذلك الوقت لبناء الأمة اليونانية.

Our Nig، ولكن بينما تقدم ترجمة جيناديوس دليلاً دامغًا أن لوكيس – فيكلاس تلقيًا نوعًا من الاستجابة التي طلباها، فإن ما نملكه من أدلة تاريخية يكشف أن فرادو– ويلسون أخفقا وعلى نحو تراجيدي في تأييد جماعة السود من الكتاب والقراء، على الأقل حين كانا لا يزالان على قيد الحياة.

رواية "عَبْدَتُنا" لهاريت ويلسون، تمامًا مثل مجاز الكتاب الناطق، هي نص أضفى نوعًا من الغنى على فهمنا للأدب الأفرو أمريكي في السنوات الأخيرة؛ فقد أُجرِيت بحوثٌ أكثر أهمية وإبداعًا على عمل ويلسون، بدءًا من المقدمة الأساسية التي كتبها هنري لويس جيتس الأصغر Henry Louis Gates Jr. للطبعة الثانية عام ١٩٨٣، وهي المقدمة التي بدأت إعادة هذا النص إلى مكانه المتميز في تاريخ الكتابة الأفريقية الأمريكية. وأود هنا أن أركز الضوء على "دعوة" القراء، التي نهضت بها ويلسون ومؤيدوها على مدار النص إلى سرد تفاصيل الاستجابة المرغوبة، حيث أوضحوا كيف أن "علاقة" – كما في حالة جرونيوساو – لا يمكنها أن تتجسد في الصحوة الفورية للدعوة. لا تحتوي قصة ويلسون على نوع مخاطبة القارئ كذلك الذي نراه في رواية "لوكيس لاراس"، ومع ذلك فإن رواية "عَبْدَتُنا" – حين ننظر إليها في مجملها– تسعى هي أيضًا إلى مخاطبة، بل إنها تخاطب بالفعل، قراء مستجيبين يعملون على خلق علاقات خارج النص. ويمكن للمرء، بالتركيز على الضمائر الشخصية في العنوان، وفي التصدير، وفي النص، وفي الملحق، أن يكتشف عددًا من المفاتيح لفهم التعقيد في بناء الجماعة في انجلترا الجديدة ما قبل الحرب.

تُعنوِن ويلسون نصها بـــ "عبدتُنا: صور من حياة سوداء حرة، في بيت أبيض من طابقين، شمالاً، توضح أن ظلال العبودية تغطي حتى هناك". وتقول صفحة العنوان أن القصة ألفتها "عبدتُنا"، وقد طبع النص في بوسطون جيو. سي. راند وأفيري عام ١٨٥٩. ويشير الكتاب في صفحة حقوق الملكية إلى أنه مسجل في مكتب كليرك بمحكمة الحي، في حي ماساشوسيتس بواسطة السيدة ه. إي. ويلسون. ويبدو كأن النص قد طبع لمرة واحدة فقط، ثم طواه النسيان تمامًا إلى أن كانت الطبعة الثانية عام ١٩٨٣. وتقوم دراسة جيتس في الأساس على أن المؤلفة التي وقعت باسم "عبدتنا" كانت في الحقيقة هي المرأة التي سجلت النص، السيدة هاريت ويلسون، وهي أرملة سوداء عاشت في بوسطون عند نشر الرواية، وكانت الملامح الأساسية في حياتها تتقاطع مع الأحداث الأساسية التي تحكيها القصة(١٩٨٣، خصوصًا صفحات xiv–xvii).

وحتى هذه الحقائق الخشنة، تشي بمسألة النوع الأدبي الذي تنتمي إليه رواية "عبدتنا". إن أفضل توصيف لنص ويلسون هو أنها شكل هجين، يقع بين السيرة الذاتية والقص[٢٤]. أما الملامح التي تشير إلى انتماء النص إلى القصص النثري، فتتضمن حقيقة أن القصة محكية بضمير الغائب – مع استثناءات قليلة، سنناقشها فيما بعد – وكذلك حقيقة أن بنية العمل، ورسم شخصياته، وحبكته، كلها تستجيب إلى حد كبير لتقاليد الرواية العاطفية

---

(٢٤) انظر جيتس Gates ١٩٨٣ xxiv–lii ، وبيل Bell ١٩٨٧: ٤٧، ووايت White ١٩٩٣: ٤١–٤٥، وشتيرن Stern ١٩٩٥.

والرواية القوطية[٢٥]. وقد يكون الأكثر إقناعًا حتى، هو المعلومات البيوجرافية التي اكتشفت مؤخرًا، والتي تثبت أن عناصر كثيرة في القصة لم تكن مستمدة مباشرة من حياة ويلسون (انظر وايت White ١٩٩٣: ٤١-٤٥). ومن جانب آخر، فإن النقاط الكثيرة التي تتقاطع عندها حياة البطلة وحياة المؤلفة، تؤكد فكرة أن هذه سيرة ذاتية، تحجبها بخفةٍ ضمائرُ الغائب وما يشبهها من الضمائر التي يتم بها الحكي. وحتى هذا الحجب يتم اختراقه، كما في استخدام ضمائر المتكلم في عناوين الفصول الثلاثة الأولى (على سبيل المثال عنوان : "بيت جديد من أجلي")، وكذلك في الإشارة إلى "قصتي" في الفصل الأخير. أضف إلى ذلك أن هناك ملامح بنائية مثل العنوان والملحق، وهي ملامح تشبه السير الذاتية للعبيد في القرن التاسع عشر. وقد ساعدنا روبرت ستيبتو Robert Stepto لنفهم كم هو مهم أن نفكر في تلك العناصر بصفتها أجزاء مكملة للقصص، وأن نرى كيف أن دورها لم يكن فقط إثبات صحة ما رواه العبيد السابقون، بل كان أيضًا - وبالمصطلح الأدبي - "خلق شيء قريب إلى الديالوج بين الأشكال، فضلاً عن الديالوج

---

(٢٥) انظر على وجه الخصوص مقارنة جيتس Gates لرواية "عبدتنا" بتحليل بايم Baym لخصائص الرواية العاطفية (١٩٨٣: xli-lii) غير أن المناقشات الأحدث تتحدى ما يقول به جيتس؛ إذ يؤكد شتيرن Stern على سبيل المثال أن رواية "عبدتنا" لم يعد أحد يراها من منظور الرواية العاطفية (١٩٩٥: ٤٤٧)، بل إنه يؤكد أيضًا وعلى نحو مقنع فيما أعتقد، أن "ويلسون تهاجم العاطفيين العائليين" (٤٤٩) ويقدم شتيرن براهين أخرى على العلاقة الوثيقة بين هذه الرواية والقصص القوطي. كما أن ميتشل Mitchell أيضًا يرصد الشبه بينها وبين الروايات القوطية (١٩٩٢: ٨).

بين الأصوات" (١٩٩١: ٣-٤). ورغم أن هاريت ويلسون لم تكن عبدة بالمعنى التقني للكلمة؛ فإنها كان لها من المبررات المشابهة، ما جعلها ترغب في تضمين جماعية الأصوات والأشكال؛ فالأدوات الأصيلة لرواية "عبدتنا" تتألف من جزأين أساسيين يؤطران القصة: "تصدير" بتوقيع "هـ. إي. و" H. E. W ، وملحق يتكون من ثلاث شهادات أو مصادقات، الأولى بواسطة امرأة ما تسمي نفسها "أليدا" Allida ، والثانية بواسطة "مارجاريتا ثورن" Margaretta Thorn، أما الثالثة فحروفها الأولى "سي. دي. إس".C. D. S . وسأبدأ بتصدير ويلسون، وشهادة ثورن؛ لأن المخاطَبين والمخاطَبات فيهما أوضح ما يكون.

ومثلما حدث في تصدير فيكلاس لروايته "لوكيس لاراس"، تتبع ويلسون تقاليد عامة، تبدا بالاعتذار عن مهاراتها غير المناسبة في الكتابة؛ "ففي تقديم الصفحات التالية إلى القراء، تعترف الكاتبة بأنها غير قادرة على الصقل والتهذيب، أي المتعة التي تقدمها الأقلام الأكبر". ولكن حتى وهي تستمر في التقليل من قيمة نفسها، عبر وصف طريقتها في الحكي بأنها "غير مصقولة"، كانت تدافع عن نفسها بالقول بأنها لا تكتب من أجل متعة ما هو مصقول وما هو مهذب. تمامًا مثل فيكلاس، وراويه لوكيس، وجيناديوس، كان اعتذار ويلسون والتزامها بالتقاليد محكومًا بأهداف لا علاقة لها بالتقاليد. وأنا هنا أقتبس كل ما تبقى من تصديرها للرواية:

> **كنت مضطرة – وقد هجرتني عشيرتي، وأعاقتني صحتي العليلة – إلى نوع من التجريب سيساعدني في الحفاظ على نفسي وعلى طفلي، دون**

القضاء على هذه الحياة الواهنة. لن أستطيع – حتى انطلاقًا من هذه الحوافز – التخفيف من قسوة العبودية في الجنوب من خلال فضح تبعيته للشمال. كانت سيدتي مشبعة تمامًا بالمبادئ الجنوبية. وأنا لا أتظاهر بإفشاء سر كل تعامل في حياتي الخاصة، التي سيعلن غير المتحامل عدم أفضليتها بالمقارنة مع تعامل العبيد الرسميين. وقد حذفت عمدًا أكبر ما يستدعي العار في أصدقائنا الطيبين في الوطن من أعداء العبودية. وآمل أن يحميني وضعي الحقير واعترافي بالخطأ من النقد اللاذع. ومن الواضح في الحقيقة أن الأمر لا يحتاج إلى يد ماهرة لفضحهم. وإني لأدعو مخلصةً إخواني الملونين على مستوى العالم لمناصرتي، آملةً ألا يدينوا محاولة أختهم أن تكون واسعة المعرفة، وأن يشكلوا من حولي جماعة مخلصة من المؤيدين والمدافعين . (هـ. إي. و : ٣)

إن حاجة ويلسون لكتابة كتاب تؤيد به نفسها وطفلها، قد تكون هي العنصر الأكثر فعالية[٢٦]، غير أن الملامح الواضحة في هذا التصدير – بخصوص ما أهدف إليه هنا– قد تكون هي طريقة ويلسون في انتقاد الداعين لإلغاء الرق من البيض، بينما تبدو وكأنها تتجنب العدوانية، ويظل الملمح الأوضح هو التوجه الراسخ نحو طلب التأييد لأهدافها السياسية العامة ولأهدافها الشخصية المحددة، من جمهور المؤيدين المناظر لها. وكما تركز ويلسون على الساعين إلى المتعة المهذبة المصقولة في بداية تصديرها للرواية، فإنها أيضًا تبتعد – كما أفهمها – عن موقف البيضاء المؤمنة بإلغاء

(٢٦) قبل ذلك بقرن تقريبًا، وبشكل مماثل، لم يشعر جرونيوساو Gronniosaw أنه مجبر على كتابة قصته الشخصية وبيعها، إلا حين لم يعد باستطاعته أن يجد طريقة أخرى لمساعدة عائلته (٣:١٧٧٤).

الرق[٢٧]. والخطاب الوحيد المباشر الذي تقوم به في هذا التصدير هو قولها: "إخوتي الملونين"، إذ تطلب من تابعيها من السود شراء كتابها، وأن "يحتشدوا حولها" وكأنهم "جماعة مخلصة من المؤيدين والمدافعين". إنها تتصور شيئًا يشبه ما يستمتع به لوكيس في شيخوخته: حلقة من المشابهين الذين يشاركونه تجربته ورؤيته لمستقبل جماعة ما. وبينما قد يكون المؤمنون بإلغاء الرق "أصدقاءنا الطيبين من المعادين للعبودية في الداخل" فإنها ليست أختًا إلا لـ "إخوتها الملونين"، بل إن استخدام ويلسون لضمير الملكية المتكلم الجمع - كما في "نا" الواردة في عنوان الرواية (عبدتنا) وفي الملحق (الذي سأشير إليه لاحقًا بإيجاز) - يؤسس للمنتمين واللامنتمين، للممثِّلين والممثَّل عليهم؛ فنحن السود هنا، وأصدقاؤنا الطيبون ممن يعادون العبودية (أولئك الذين نقوم باختيارهم) هناك. ورغم أن ويلسون تسود نفسها، فإنها تعلن عن تأليفها وعن سلطتها بالتركيز على تحكمها في ما ستعرضه من مادة قصصية أساسية: "لقد حذفت عمدًا" و "آمل أن يحميني وضعي الحقير واعترافي بالخطأ ..". إنها

(٢٧) يشير جيتس Gates إلى أن أبرز سمة في هذا التصدير هي توقع ويلسون Wilson أن يعترض على نصها مناهضو الرق الشماليون.. " لم يكن القصد من هذا على الإطلاق مهاجمة البيض المنتمين إلى الشمال"، وإنما كان بإمكانها أن تنتقد (دون حرج) رفيقاتها من البيض الشماليات؛ نظرًا لأن هذه الرفيقة كانت "ملتزمة بالمبادئ الشمالية" (١٩٨٣: xxxv). ومع أنني أشارك جيتس إعجابه بالطريقة التي شنت بها ويلسون هجومها على عنصرية الشمال بتلطيف الهجوم على مناهضي الرق، فإنها من وجهة نظري، قد أرادت وعن عمد، انتقاد مناهضي الرق من البيض الشماليين، نظرًا لسلوكهم سلوكَ الشماليين.

تملك قوة الحكم بفعالية على ما يأتي من الخارج، وذلك بأن تقول إن أولئك الذين يجربون هذا ضدها "ليست لديهم المهارة".

في تعليق مارجريتا ثورن Margaretta Thorn في ملحق الرواية، تسير العلاقة بين الكاتب والمخاطَب في اتجاه معاكس: "إلى الأصدقاء من إخواننا وأخواتنا ذوي البشرة السوداء"(١٣٨) وتعلن ثورن عن تحديها لهذا الجمهور، حين تكرر صياغتها مع تغيير طفيف في الكلمات، فتوجه الطلب في الختام إلى: "أولئك الذين يسمون أنفسهم أصدقاء من إخوتنا ذوي البشرة السوداء" (١٤٠). إنها تقول ضمنًا: إذا كنت صديقًا حقًّا، ستشتري هذا الكتاب. واستخدام ثورن لضمير "نا" يقوم بدور شبيه بالضمير نفسه عند ويلسون في عبارتها "أصدقاؤنا الطيبون ممن يعادون الرق"؛ ذلك أنها تخلق مجموعتين: نحن هنا، و"إخوتنا وأخواتنا من ذوي البشرة السوداء" هناك. ورغم أن ثورن تستخدم أوصافًا للسود بنوية (بعكس ويلسون التي لا تستخدم هذه الأوصاف العابرة للأعراق) فإنها تتوجه لجمهور من البيض، وتشير ضمنًا إلى اختلافها واختلافهم عن مؤلفة رواية "عبدتنا". باختصار، إن ثورن وويلسون كلتيهما مرتبطتان بمجموعتين: الملونين، والبيض من معادي الرق. كلتاهما تشيران ضمنًا إلى إمكانية وجود صداقة بين المجموعتين، بل إلى وجود هذه الصداقة بالفعل. ولكن بينما تركز ثورن على انتماء الجميع إلى عائلة واحدة، فإن ويلسون تبقي على المسافة بينهما؛ لأنها لا تضع إلا الملونين ضمن الجماعة التي ستبدعها في كتابها.

الشهادة الثالثة لا تخاطب أي شخص على نحو مباشر، رغم أن مؤلفتها ترمي شبكتها على عدد واسع من القراء، وذلك بقولها: "آمل ألا يرفض أحد مساعدتها في عملها؛ ذلك أنها تستحق تعاطف كل المسيحيين، وكل من في قلوبهم ذرة من إنسانية" (التأكيد من عندي، ص ١٤٠). ويفترض جيتس أن هذه الكاتبة قد تكون بيضاء، حيث تشير عبارتها في التعليق إلى اختلاف في اللون بين عبارة كاتبة التعليق وعبارة المؤلفة، حين تقول:" رغم أن لون بشرتها مختلف قليلاً عن لون بشرتي..."، ولكن توقيع التعليق بالحروف الأولى .C. D. S – كما يشير جيتس أيضًا – كان اختصارًا شائعًا في تلك الفترة لعبارة "خادمة صغيرة ملونة" Colored Indentured Servant (xix- xx). وعلى هذا النحو، يمكن له أو لها أن تكون زميلة تنتمي إلى العرق نفسه الذي تنتمي إليه ويلسون، رغم أن وجود هذا التعليق في حد ذاته يعني أن كاتبته في وضعية اجتماعية اقتصادية متفوقة بالنسبة لها[٢٨]. إن أليدا، صاحبة التعليق الأول والأطول، لا توجه حديثها مباشرة إلى أي أحد، وإنما تحض "كل الأصدقاء الذين يروجون للكتاب" أن " يتذكروا أنهم يقومون بعمل طيب"(١٣٧). ورغم أن هوية أي من هؤلاء الكتاب لم تكن محددة، وأن لا شيء مما يقلن يثبت أنهن من البيض، فإننا يمكن في نهاية المطاف أن نستنتج مما يكتبن أن لا أحد منهن يحاول – مثل ويلسون – أن يتوجه بالخطاب حصريًا إلى جماعة من السود. ليس لدينا ما يسوغ الشك في دعمهن لمؤلفة

---

(٢٨) ليس واضحًا بالنسبة لي لماذا يفترض جيتس أن هذا الكاتب رجل (xx). إذا كان لنا أن نفترض أي شيء/ فإننا سنفترض أن الكاتب امرأة، ذلك أن من كتب التقريظين الآخرين هما من النساء.

رواية "عبدتنا"، أو دعمهن للسود على وجه العموم؛ ذلك أن الجميع يعبرن عن صداقتهن من خلال ما تحتويه شهاداتهن، ومن خلال إعلانهن عن تأييد ويلسون في نشر كتابها. ولكن يظل التعارض مع ويلسون قائمًا؛ فقد كانت ويلسون نفسها تهدف إلى بناء جماعة من السود، وتؤيدها ليس فقط في التصدير، وإنما أيضًا من خلال العنوان والقصة نفسها.

ولنعد إلى العنوان. إن أي شخص حاول أن يدرّس هذا النص، أو حتى حكى ما حصّله عنه، قد وجد بالفعل جرأة من ويلسون في تسمية عملها "عبدتنا" Our Nig. اليوم، يجد المرء شخصًا يشرح على الفور أن النص كتبته مؤلفة سوداء، وأنها في الحقيقة مؤلفة تملك من المهارة ما يجعلها توقع على النص باسم "عبدتنا". ماذا كان يعني هذا بالنسبة للجمهور عند نشر الرواية؟ إن هاريت إ. ويلسون تسمح لهذه الشخصيات العنصرية – فيما يرى جيتس – بأن تسمي بطلتها، لا لشيء إلا لكي **تقلب** مثل هذه العنصرية من خلال توظيف التسمية، بفصلات مقلوبة، وكأنها اسم مستعار للمؤلفة.. إن بطلة رواية "عبدتنا" – وقد تحولت إلى "**مفعول به**" محل انتهاك وازدراء من قبل أعدائها – تقوم بقلب هذه العلاقة، من خلال إعادة تسمية نفسها بعبدتنا، وليس "عبدتنا"، وهي بهذا تحول نفسها إلى "**فاعل**" (Li ،١٩٨٣). إن جيتس يقوم، ظاهريًا، بشرح التغير في الدلالة من الاستخدام الأول (في العنوان) إلى الاستخدام الثاني (في التوقيع). غير أننا يمكن أن نذهب إلى أبعد من ذلك، نظرًا لما يقوله لنا عن الجمهور (أو الجماهير) المقصودة، وعن الأهداف

الممكنة التي قصدت إليها المؤلفة. وبتحديد أكثر، أود أن أتوقف عند التجاور بين كلمتي العنوان: "عبدتـــ" "نا" .

ستكون قفزة هائلة أن نتخيل أن جمهورًا من مناهضي الرق البيض قد يستريح لعنوان رواية ويلسون؛ فأن نبدأ بضمير متكلم من ضمائر الملكية دون علامات تنصيص، يعني ضمنًا وجود علاقة بين الشخص الذي يتلفظ بذلك، أي "الأنا" القارئة، والشيء المملوك : عبدتـــــ + ـــي/ ـــــكم/ ـــــــهم ... وعند الشماليين في زمن ويلسون، كانت كلمة "عبد" nig أو "زنجي" nigger بالنسبة لشخص أسود، وصفًا ازدرائيًّا، حتى لو كانت شائعة على الألسن (جيتس li:١٩٨٣)، ولهذا السبب سيكون من المفترض أن يتجنب استخدامَها مناهضو الرق من البيض. وبالطبع فإنه حتى العنوان الفرعي يعلن عن واحد من أهداف ويلسون، وهو الكشف عن "ظلال العبودية" التي تقع في الشمال، وإحدى قراءات النص توضح أن أولئك الذين انضموا من البيض إلى جماعات مناهضي الرق، يمكن أن يكونوا منافقين وينخرطوا في سلوك عنصري. والحقيقة أن بحثًا جديدًا حول ما يحتمل أن يكون نماذج أصلية للعائلة البيضاء في الرواية - أي عائلات البيلمونت the Bellmonts (المعروفون تاريخيًا باسم الهيوارد the Haywards ")- يسوق دليلاً قويًا على أن تلك العائلات، التي كان لها ما يربطها بحركة مناهضة الرق، ويحتمل أن تكون هي ذاتها مناهضة للرق، غير أن معتقداتهم في مناهضة الرق لم تمنعهم - أو لم تمنع بعضهم على الأقل - من إساءة معاملة

خادماتهم من السود[٢٩]. وبعبارة أخرى، فإن العنوان الرئيسي لرواية ويلسون، يجبر القارئ الأبيض على التلفظ بما يمكن أن يعد تصريحًا عنصريًّا في بيئة مناهضة للعنصرية. فعلى أولئك الذين لا يريدون – بمعنى ما – أن يقولوا كلمة "تنا" مقترنة بكلمة "عبدتـــ" أن يرفضوا القراءة. نحن نعرف أن قراء رواية ويلسون كانوا قليلين على نحو مأساوي، رغم أن أحدًا حتى الآن لم يستطع أن يفسر ذلك. ولن يكون غريبًا على أية حال أن نفترض أن عنوان الرواية قد يصدّ بعض القراء من البيض، أولئك الذين كانوا في العادة يشترون أدبًا يُحتمل أن يؤيد قضية مناهضة الرق[٣٠].

ومن ناحية أخرى، ماذا لو افترضنا – كما اقترحتُ بالفعل – أن ويلسون كانت تكتب لجمهور أسود، جمهور من السود الأحرار، مثلها هي نفسها؟ إن العنوان الفرعي لروايتها على كل حال، يوضح أنها لا تربط القصة بعبدة ما، أو شبيهة بالعبدة، رغم أن بطلتها قد تكون كذلك، إنما هي " صور من حياة "سوداء حرة". وأرى أن كلمة "عبدة" يمكن أن تكون هنا علامة على الاعتراف بها؛ أي أنها شخص آخر مثلي أنا. وبدلاً من جر القارئ إلى تجمع من البيض العنصريين، سيقوم تعبير المتكلم الجمع بوضع القارئ (الأسود) في علاقة النظراء مع جماعة من السود، نوع من علاقة النظير تأملها ويلسون في تصديرها للرواية. وخوفًا من أن يُعدّ تفسيري غير

---

(٢٩) انظر: وايتWhite ١٩٩٣، خصوصًا صفحات ٣٤-٣٨، ويوضح وايت أيضًا أن ولسون لم تستطع رسم شخصياتهم في نصها كمناهضين للعنصرية، لأن ذلك ذلك سيقدم المزيد من المخاطرة بنفسها إزاء أفراد عائلة هايواردHayward ممن لا يزالون على قيد الحياة.

(٣٠) يقدم بحث إيريك جاردنرEric Gardner الرائد حول عملية القراءة الأصلية لرواية "عبدتنا" بعض الدعم لفرضياتي (١٩٩٣: ٢٢٧-٢٤١).

موافق لزمن الرواية، فإنني أشير إلى أن مثل هذا الاستخدام المؤيد لكلمة " nigger" واضحٌ في رواية ويلسون. وفي الفصل الأول للرواية، وهو بعنوان "أمي، ماج سميث Mag Smith "، نرى في رواية ويلسون شخصية جيم Jim ، وهو أسود حر، يسأل وهو يتكلم إلى نفسه بصوت عال، عما إذا كانت ماج Mag البيضاء، المحتقَرة، المعدَمة، ستتزوجُه:

"بعد أن تم التزوُّد المعتاد بالوقود، عاد جيم إلى المنزل، ممتلئًا بالشفقة على ماج، وأخذ يبتكر الوسائل لراحتها. قال لنفسه يومًا، وقد أصبح مستغرقًا في اهتمامات ماج على نحو جعله يسقط في عادة التأمل بصوت مرتفع، "يا إلهي!! آمل أن تتزوجني!"

صاح بييت جرين، وردّ فجأة من ركن بعيد في المحل البسيط: "من؟!"

أوضح جيم: " أيا كان المكان الذي جئت منه، فأنت زنجي ماكر!"

قال بييت: "تعال، قل لي، من هي؟ ماج سميث؟ تريد أن تتزوجها؟!

"اخرج من هنا يا بييت! وحين تأتي إلى هذا المحل مرة أخرى، دع الزنجي يعرف، لا تتسلل مثل لص" (ص ١٠)

ورغم أن جيم كان غاضبًا من أنه مُراقَب، فلا دليل على أن استخدامه لفظة "زنجي" في هذا المشهد كان بالمعنى القبيح. وعلى العكس، فإن استخدام جيم للكلمة مرة في الإشارة إلى بييت (أيا كان المكان الذي جئت منه، فأنت **زنجي** ماكر) ومرة في الإشارة إلى نفسه (دع **الزنجي** يعرف) يسمح للقارئ بمعرفة أنهما كليهما يعرفان كل منهما الآخر، ويستريحان لإغاظة أحدهما للآخر. وربما يكون ضروريًا بالنسبة للتكافؤ اللطيف في اللفظة أن الرجلين

كانا وحدهما؛ إذ لا أحد من البيض حاضر، بحيث يكون بإمكانه التقاط الكلمة و"سماعها" على نحو مختلف.

معظم استخدامات كلمة ''nigger'' في الرواية، تشير إلى فرادو Frado ابنة ماج وجيم مختلطة العرق، ويكشف أي عدد آخر من المشاهد، كيف أن المصطلح على ألسنة البيض يعني نزع الإنسانية عن البطلة، وعزلها عن ناسها الذين قد يكونون مماثلين لها (مختلطي العرق). فحين تذهب فرادو للمدرسة مثلاً أول مرة، تضبط ماري بيلمونت النغمة من خلال الإعلان القوي عن خجلها من أن تُرَى وهي "تمشي مع زنجي". ويأخذ الأطفال الآخرون في استخدام الكلمة والفكرة صائحين: "انظر لتلك الزنجية"و "أريد أن ألعب معها" (ص ٣١). ورغم أن أطفال المدرسة يتوقفون – تحت تأثير معلميهم – عن نبذ فرادو، ويأخذون حتى في استرضائها وامتداح سلوكياتها الغريبة، فإن العدوان اللفظي (والجسدي) لا يزداد سوءًا إلا في بيت أسرة بيلمونت. كيف تترك كلمة ''nigger'' أثرًا سيئًا على البنت، هذا ما تكشف عنه أجزاء أخرى من المشهد؛ فجيمس، الأخ الأكبر لماري والمتعاطف معها، وصديق فرادو ولو من دون تأثير، يسمع بالصدفة شكوى ماري لكلبتها فرادو في الحظيرة. وتصل كلمات فرادو للقارئ عندما يحكي جيمس مشهد عمته آبي his Aunt Abby، وهي صديقة أخرى بيضاء مهمة من صديقات فرادو. يحكي جيمس للعمة آبي أن فرادو تقول لكلبها:" أنا أعمل طول ما أنا واقفة، بعدها أقع وأنام هناك إلى أن أصحو، لا أم ولا أب ولا أخ ولا أخت لكي يعتنوا بي، وبعدها ها أنت، زنجية كسول.. زنجية كسول – كل هذا لأنني سوداء! آه ليتني أموت!"(٧٥).

ويذكرنا عويل فرادو هنا بعويل جرونيوساو Gronniosaw عندما يرفض الكتاب أن يتحدث إليه؛ فكل منهما يشعر بنفسه مُقصًى ومقطوعًا عن العلاقات الإنسانية، بسبب لون بشرته. ومما يرتبط ارتباطًا خاصًا بتحليلنا للتكافؤ الخاص بهذا النعت، أن من بين كل الضربات الموجعة التي تلقتها فرادو، كان وصف سيدتها لها بـ "زنجية كسول" موضوعًا للشكوى في لحظة خاصة، هي لحظة النزع الأخير، وفي موقف كان يُفترض فيه أن تتلفظ بأكثر أفكارها نبلاً(٣١). ورغم أنه ليس من الضروري أن تكون التعديات اللفظية، هي الشيء الوحيد الذي يجعل فرادو راغبة في الموت، فإن هذه التعديات كانت الشيء الذي اختارته في تلك اللحظة.

وبناء على هذه الاستخدامات وغيرها لكلمة "زنجي" ‘‘nigger’’ في النص، أخلُص إلى أن بإمكان صفحة العنوان – ومن منظور جمهور من السود يقرأ نصًا كتبته مؤلفة من السود – أن تلعب دورًا عكسيًا إذا ما قورن بالدور الذي تلعبه بالنسبة لجمهور من البيض. إن الاستخدام غير المشبوه لتعبير العنوان الرئيسي "عبدتنا"، يمكن لقراء من السود أن يقرأوه وكأنه يعني: "(قصة عن) واحدة من ممتلكاتنا"، بينما يمكن التفكير في الفاصلتين المقلوبتين المحيطتين باستخدام المؤلفة للتعبير، وفي صورة اسم شهرة واقع في أسفل الصفحة، وكأن هذا يجعل من التعبير تعبيرًا صادرًا عن شخص لا يشكل جزءًا من جماعتنا، أي جماعة البيض. ويمكن لتعبير "عبدتنا" في ظهوره

---

(٣١) من الواضح أن هناك الكثير جدًا مما يجب أن يقال حول الموضوع، بما في ذلك استخدام جاك Jack للمصطلح، والتعليق المحدد من الراوية: " " كم كان مختلفًا نطقه بذلك الوصف، يا لها من نبرة قاله بها، ويا لها من نظرة خبيثة!"(٧٠).

الثاني على صفحة العنوان، أن يشير إلى جمهور من السود؛ فهذا نصٌ ألّفه شخصٌ يسمّيه الآخرون (البيض) "عبدتنا". ومن المؤكد أننا لسنا في حاجة إلى الاختيار بين هاتين القراءتين. لقد كان على الكتاب الأمريكان الأفارقة – كما علّمنا دو بويس Du Bois– أن يعرفوا كيف يقرأون من منظور الأغلبية (١٩٠٣، ١٩٦١). لقد أمكن للقراء السود أن يميزوا بين القراءتين، كما أمكن لويلسون أن تتعمد استخدام المعنيين. أضف إلى ذلك، أن ويلسون لو كانت قد كتبت الكتاب من أجل المال لتساعد به نفسها وعائلتها – وهذا ما يؤكده البحث – فإنها كانت في حاجة أيضًا إلى قراء متعاطفين، أينما وجدتهم.

من الواضح بالنسبة لي أن دوافعها المالية الملموسة العاجلة لبيع أكبر عدد ممكن من نسخ الكتاب، لم تمنعها من تحقيق هدفين عسيرين كان لهما تأثيرهما على القراء. وكما أوضحنا بالفعل في التصدير وفي العنوان، فإن ويلسون تستخدم استراتيجيات بلاغية مركبة، مخاطبةً جمهورًا من السود والبيض ولأهداف مختلفة؛ فهي ترجو القراء السود أن يؤلّفوا أنفسهم في جماعة من المتساوين، وهو ما لم تكن قد تمتعت به أو حتى شهدته. وهي ترجو من جمهور أبيض أن ينقل رسالة حول الرياء، وهذا وحده ما يجعلهم في حالة قلق. قد يكون هذا الإحساس باحتمال وجود جمهور أبيض في حالة عداء لرسالتها حول العنصرية الشمالية، هو ما أكد رغبتها في جمهور أسود متعاطف. وعلى أية حال، يمكننا تقدير التحديات التي واجهتها لكي تحقق أهدافها، من خلال النظر في زوج فرادو/ أو ويلسون، الأسود المراوغ.

لا تلتقي فرادو بصمويل إلا في الفصل الثاني عشر والأخير: "الانتهاء من المسألة"، وصمويل رجل أسود تزوجته فرادو بعد لقاء قصير عابر. إنه يتجنبها مرات عدة، ثم يموت في النهاية متأثرًا بارتفاع درجة حرارته في نيو أورليانز، تاركًا إياها تربي طفليهما. وأنا أؤكد على أي حال أن الأسلوب الذي يتم به تقديم العلاقة في رواية ويلسون، يلطف من عدائية صمويل؛ فعلاقته بفرادو توصف مثلاً بأنها نتيجة طبيعية للقاء اثنين من الملونين يشعران بالوحدة. وتجسد ويلسون هذا الإحساس بالقدرية، بأن تسرد لقاءهما في صورة سلسلة من التساؤلات البلاغية: "وحيث إن الملونين هنا قليلون جدًا، فهل كان غريبًا أن تجذب أخاها الأسود، وأن يتفحّصها هو، أن ينجح في رؤيتها، أن يشعر بإحساس غريب في قلبه تجاهها، أن يلعب بخصلاتها اللامعة، أن يشعر بالزهو عند دفعها إلى الابتسام والكشف عن العاج الذي تخفيه شفتاها النحيفتان الياقوتيتان، أن عينيها المتألقتين لابد ساحرتان، وأنه لابد أن يقترح، وأنهما يجب أن يتزوجا؟ (ص ١٢٦). والإجابة بالطبع هي: لا؛ إذ لم يكن ذلك بالأمر الغريب.

وتوظف ويلسون استراتيجيات إضافية عديدة لتعطيل النظرة السلبية لصمويل؛ فالسرد الكامل لعلاقة فرادو به إنما تشكل جزءًا من فصل واحد. وبقدر ما يكون عمق تأثير الزواج الفاشل من صمويل على فرادو، من حيث المساحة الصرفة المعطاة لسرد أسباب التعاسة في حياتها، فإن قسوة الحياة مع البيض من البيلمونت تفوق بمراحل، تخلي زوجها الأسود عنها. والحقيقة أن انشغال فرادو (أو هوسها؟) بالبيلمونت، هو الأمر الذي ينتهي إليه هذا

الفصل، ومن ثم تنتهي به الرواية كلها. وفي قلب ذكي لصورة صائد العبيد، إلى كلب بوليس لا يتراجع عن محاولة العثور عن العبد الهارب، تغلق ويلسون روايتها بملاحظة أنه رغم احتمال نسيان البيلمونت لها، فإن فرادو " لن تتوقف أبدًا عن مطاردتهم إلى ما هو أبعد من حدود الرؤية" (ص ١٣١).

والشيء الأكثر تأثيرًا فيما يتعلق بتبرئة - أو على الأقل تلطيف إحساس - صمويل من الذنب، الناتج عن طريقة تعامله مع فرادو، أن الراوي يشير إلى الشخصية التي نعرفها ونتعاطف معها فعلاً: فرادو، باعتبار أنها مصدر الانجذاب؛ "أكان غريبًا أن تنجذب هي لأخيها الأسود"(التركيز من عندي). فرادو، وليس صمويل، هي موضوع الجملة، هي نقطة البداية، في سلسلة من الأحداث ستتركها أمًّا وحيدة فقيرة. وينقل الراوي أيضًا بعض اللوم من صمويل إلى فرادو، ذلك أن فرادو كما يشير، خدعت نفسها عند الزواج حين فكرت أنها تعرفه معرفة جيدة (١٢٧). أضف إلى ذلك أن الراوي يكرر غير مرة، أنه كان يرعاها حين كانا معًا (١٢٧-١٢٨). قد يكون باستطاعة المرء استخدام مسألة إلى من يُعزَى الكلام، لشرح كيف عاد للظهور صوت ضمير المتكلم (المنسوب للراوي) عند هذه النقطة من النص؛ فقد كانت الجملة الافتتاحية في هذا الفصل كما يلي: "منذ أعوام قليلة مضت، وضمن ما تضمُّه قصتي هذه *my* narrative، عادة ما كان يظهر في بعض قرى انجلترانا الجديدة... *our* New England villages" (ص ١٢٦، والتشديد من عندي). تضع الراوية نفسها في المشهد الذي تقع فيه هذه الأحداث. لا شيء يعوق رؤيتنا لحقيقة أن صمويل يتجنب فرادو مرات متعددة، وأن عليها

أن تكافح للحفاظ على نفسها، وللحفاظ من ثم على طفلهما. ومن هذه الزاوية، فإن التجربة الواحدة المحددة، تجربة "الجماعة السوداء" الموصوفة في الرواية، هي بالنسبة لفرادو كارثة.

وبمقدار ما كان الأذى الكبير من البيلمونت لفرادو، يقلل من مساحة التعاسة التي يسببها لها صمويل، كان رسم شخصيات مناهضي العنصرية في هذا الفصل مؤطرًا لسلوك صمويل؛ فصمويل يتم تقديمه هنا من خلال الإشارة إلى آخرين يشبهونه: "عبيد آبقون، يحكون تجربتهم الشخصية بعبارات من لغاتهم الأم، ويوقظون سخط من ليسوا تجار رقيق ضد الأخ برو Pro" (ص ١٢٦). وبعبارة أخرى، فإن مناهضي العبودية يصوّرون وكأنهم بيض من الشمال، يستمعون إلى أي كذبة تسمح لهم أن يشعروا بالرضا عن أنفسهم عند انتقاد البيض الشماليين. وحين يكشف صمويل عن الحقيقة لفرادو، وهي "أنه لم ير الشمال قط"، ينتقد "خطبته الأمية" باعتبار أنها "هراءات يستهلكها مناهضو العبودية الجوعى"(ص ١٢٨) ومرة أخرى، فإن ازدواجية صمويل تعكس ما في مناهضي العبودية من سوء، أكثر مما تعكس ما فيه هو نفسه، أو في السود الآخرين. فقط هو يغذّي جوعهم "للخطب الأمية"، طالما كان الجنوبيون يتعرضون للوم ومناهضو العبودية يُترَكون سالمين[٣٢].

إن عجز مناهضي الرق عن ضبط الأكاذيب، أو حتى عن ضبط رغبتهم فيها- حتى لو كان عجزًا زائفًا - يبدو لطيفًا إلى حد ما، إذا ما قورن

---

(٣٢) أشار وايت Whit إلى نقطة مشابهة (١٩٩٣: ٤٠).

بالوصف المباشر لـــ "تفاعل" مناهضي الرق مع السود. ومما يجعل هذا الاتهام لمناهضي الرق أمرًا أشد قسوة، أنه أُدخل إلى السرد في اللحظة التي يتحتم فيها على فرادو أن تبحث عن عمل لكي تساعد نفسها وطفلها بعد موت صمويل بالحمى الصفراء، أي عندما لم يعد بالإمكان مؤاخذة صمويل على عدم رعايته لها؛ فهو ميت. ذهبت فرادو رأسًا إلى ماساشوستس، أكثر الولايات تضامنًا مع مناهضة الرق، حيث كانت لها – بصفتها من السود الأحرار – "مغامراتٌ غريبة"؛ إذ "يراقبها الخاطفون، ويعاملها مُدّعو مناهضة الرق معاملةً خشنة، أولئك الذين لا يريدون عبيدًا في الجنوب، ولا زنوجًا في بيوتهم الخاصة، أي الشمال. يمتعضون! من إيواء أحدهم، من الاعتراف بأحدهم أمام الباب، من الجلوس إلى جوار أحدهم، يا للهول!" (ص ١٢٩). أن تقابل شخصًا أسود في العلن ممن يعيش مع البيض الجنوبيين، هذا أمر، أما أن يتركوا "الزنوج ليدخلوا في بيوتهم الخاصة" فهذا أمر مختلف تمامًا[٣٣]. وتقوم ويلسون بحركة ذكية بين الجملة الأولى والجملة الثانية في هذه الفقرة؛ فالجملة الثانية – ومن خلال استخدام أسلوب التعجب – وتجنب الضمائر الشخصية، يمكن أن تكون إعلانًا وبضمير المتكلم، عن هذه المشاعر العنصرية. إنها مونولوج مقتبس، أي على الضد من الكلام المحكي. كما أن ويلسون، بحذف علامات الاقتباس هنا، تجبر القارئ الأبيض – كما حدث في عنوان روايتها – على الدخول في أداء بلاغي للرياء الذي تفضحه وتنتقده. أن تقرأ هذا السطر، مختلف عن أن تقرأ أن شخصًا آخر يقول "إني

---

(٣٣) هذا بالطبع نموذج من نماذج كثيرة أشرت إليها من قبل، لكلمة " زنجي"nigger التي استخدمها البيض بطريقة ازدرائية.

لأمتعض أن آوي واحدًا منهم، أن آكل مع أحدهم، أن أعترف بأحدهم أمام المنزل، أن أجلس إلى جوار أحدهم، يا للهول!!"، أي أن "يتلفّظ بها" شخص ما.

لقد فسرت مقدمة جينادیوس، بالإضافة إلى ترجمته، وكأنهما استجابة لدعوة لوكيس/ فيكلاس للحفاظ على التاريخ والتراث والمجتمع اليوناني، من خلال الكتابة. ولو نظرنا إلى عتبة الرواية، يمكننا القول إن ويلسون تدعو بالمثل إلى استجابة جماعية، غير أن عتبة الرواية تشير أيضًا إلى نقص الاستجابة، أو حتى إلى انعدام الأمل في الاستجابة. لقد أوضحت فعلاً كيف أن من الصعب الاستماع إلى أصوات متعددة في عتبة رواية "عبدتنا"، باعتبار أنها منخرطة في حوار متناغم. إن أجندتيهما مختلفتان. لا أحد من كتاب الشهادات تحديدًا، يتبنى دعوة ويلسون للجماعة السوداء في تصدير روايتها، الدعوة التي توسع الدائرة لتشمل "أصدقاء" السود، وكل "المسيحيين"[٣٤]. وبينما تسعى ويلسون أن تتجسد قصتُها في جماعة سوداء، لا يمكن لنصها إلا أن يأتي داخل عالم يتجسد في أصواتٍ بيضاء، أو على الأقل هي أصواتٌ تدعو إلى جماعة تتداخل فيها الأعراق. الملحق الأول، ملحق "أليدا"، الذي لم أقل عنه إلا القليل حتى الآن، يعطينا أيضًا مبررًا للاعتقاد بأن الهدف الآخر لويلسون (هدف توصيل رسالة حول عنصرية الشمال) هو الآخر لم يتحقق بعد؛ ذلك أن "أليدا" – أكثر من ويلسون – تضع قصة التخلي عند زوج "فرادو" الأسود، في مكان محوري. في حكاية "أليدا"، ورغم المعاملة البغيضة التي لقيتها "فرادو" على يد البيض في الشطر الأول من حياتها، فإنها ما إن

(٣٤) من المؤكد أن هناك الكثير مما يمكن أن يقال حول المسيحيين والمسيحية في النص.

تتحرك نحو وو________، والجمهور، وتلتقي بالسيد "ووكر"، تكون سعيدة، "سعيدة حقًا". بل إن "أليدا" تؤكد أن صحتها بدأت في التحسن (١٣٣). غير أنها حين تلتقي الرجل الذي سيصبح زوجها، ينقلب مصيرها بلا رجعة، وحكاية هذا الانقلاب تغطي معظم المساحة في شهادة "أليدا". وما أود أن أؤكده هنا، ليس أن "أليدا" لم تكن مخلصة في تأثرها لـ"فرادو الحقيقية"، أو في رغبتها في مساعدتها، وإنما أنها لا تعطي الاستجابة المتوقعة. إنها لا "تفهم" فكرة ويلسون أن أكبر جريمة ارتُكبت ضد فرادو، هي النفاق من جانب (بعض) البيض الشماليين، وليس من جانب (بعض) السود الجنوبيين الذين يتصرفون بازدواجية؛ حيث إن ذلك فيما يبدو هو ما يطلبه منهم البيض، والذين يصبحون من ثم في حالة ازدواج سعيًا للحفاظ على أنفسهم. وحول هذه النقطة على الأقل، تقترب مارجريتا ثورن Margaretta Thorn من الحقيقة حين تقول إن المؤلفة "عبدةٌ حقًا، بالمعنى الدقيق للكلمة، كما أنها امرأةٌ وحيدة"(١٣٩).

باختصار إذن، يبدو لي أن ويلسون لم يكن بإمكانها أن تكون متفائلة، بشأن إمكانيات مرور قصتها عن العنصرية الشمالية، إلى جمهور أبيض من مناهضي العنصرية. وكذلك لم يكن من الممكن، وبعد خبراتها مع زوجها، التفاؤلُ بإمكانية أن تؤيدها جماعةٌ من السود. وكما تكشف قصة ويلسون نفسها بوضوح، لم يكن هناك عدد كبير من السود في مناطق نيو إنجلاند التي كانت تعيش فيها. أما أولئك الذين عاشوا هناك، فكانوا تحت ضغط هائل

ليحافظوا على بقائهم[٣٥]. ألم تفهم شخصية لوكيس عند فيكلاس كم كان هؤلاء - ويا للعجب - ضد تطوير جماعة تعيش الظروف المحيطة بحياة كثير من السود، في نيو إنجلاند فترة ما قبل الحرب. وحين ينظر إلى الوراء في فترة اضطراباته الخاصة من جراء ارتياح جماعته في لندن، يكشف لوكيس كيف كان مستحيلاً التفكير في الآخرين خلال الثورة: فكل امرئ "وقد أحاطت به النزاعات" "فكر في أمانه هو، ولم تكن لديه رفاهية البحث في شئون الآخرين" (فيكلاس ١٨٨١ ب: ١١٥) مرة واحدة فقط كانوا فيها بعيدًا عن الخطر "حين أرحنا رءوسنا المغطاة، دون خوف من سيف يظهر فوق رءوسنا فجأة، جلسنا عند مدخل ملجأ آمن، ليس بإمكان ظل الأتراك أن يمتد إليه" - هنا بدأوا في إعادة تكوين جماعة (١١٦). ورغم أن قصة ويلسون لم تقع خلال حرب رسمية معلنة، فإن الظروف التي تحكيها توضح كيف كانت ظروفًا قاسية بالنسبة للسود، الذين كانوا - حرفيًا ومجازيًا -يحاربون دفاعًا عن حياتهم، حتى أنه ليست لديهم "رفاهية البحث في ظروف الآخرين".

ولسوء الحظ ، فإن كل الأدلة التاريخية تشير إلى أن دعوة ويلسون إلى تكوين جماعة في روايتها "عبدتنا"، قد ذهبت أدراج الرياح. وعلى خلاف

(٣٥) لقد كشف البحث الرائد لجاردنر عن المُلّاك السود الأصليين لرواية "عبدتنا" (١٩٩٣: ٢٤٠) ويشير جاردنر أيضًا، إلى وجود عدد محدود من السود في ميلفورد Milford، ونيو هامبشير New Hampshire ، حيث عُثر على بقية من النسخ المبيعة (٢٣٣). ومن ناحية أخرى، كان في بوسطون Boston ، المدينة التي طبعت فيها الرواية، عددٌ متزايد من السود الذين يعرفون القراءة والكتابة، ولكن لم يثبت أن هناك من قرأ رواية "عبدتنا" (٢٤٤).

قصص العبودية، لا تنتهي رواية "عبدتنا" بالحرية، وفي حالتنا هذه لا تنتهي بالحرية الاقتصادية المأمولة. وأشد الأمور مأساوية على المستوى الإنساني، أن ويلسون عند بيع روايتها لم تربح من المال ما يكفي لرعاية ابنها، ولم ترعه هي بنفسها. إن شهادة وفاة ابنها – ويا للسخرية – كانت قد أصبحت هي الدليل الوحيد على وجود هاريت ويلسون وعلى تأليفها للرواية (جيتس ١٩٨٣: xii–xiii). وقد كشف بحث إريك جاردنرEric Gardner عن عدم وجود سجلّ يقدم الدعم للسود الأحرار، سواء الدعم المادي بإظهار نص ويلسون، أو الدعم المعنوي من خلال خلق أو تقديم جماعة ليُحتمَل أن تكون هي جزءًا منها (١٩٩٣: ٢٢٧). بل إن عددًا محدودًا جدًّا من نسخ رواية "عبدتنا" كان قد بيع، مما جعلها لا تترك أثرًا ملحوظًا على التطور التالي لها مباشرة، أعني تطور الأدب الأفريقي-الأمريكي. وهذا ما يعطينا كل الحق في متابعة الخلاصة التي وصلت إليها ديبرا ووكر كينج Debra Walker King، حين قالت "إن ما طالبت به ويلسون من دعم، يقتضي منا المزيد والمزيد من مراجعة ما آل إليه الأمر اليوم"(١٩٩٧: ٤٤).

ولكي نقوم بمراجعة كهذه في زماننا، فإن ذلك يقتضي أن نسمح لأنفسنا بالاشتباك مع نوع من العالم الذاتي المتبادل، ليس عالم المحادثة المعتاد الذي كان جوفمان قد وصفه بهذه العبارة، وإنما عالمٌ ناتج عن محو الحدود بين الواقع هنا والأدب هناك. سيكون على القراء الإيمان بأن "الأنت" الموجودة في الكتاب تتوجه إليهم فعلاً، وأن عليهم أن يكونوا مستعدين للرد. ويتضمن هذا إدراك القارئ/ المستمعين أنه ليس بإمكانهم أن يكونوا

مستهلكين سلبيين لقصة مسلية، وإنما عليهم بدلاً من ذلك أن يكونوا جزءًا من الجماعة التي كوّنها الحكي خلال عملية الحكي. ومع معرفة كهذه تأتي المسئولية عن نقل القصة. إن هذا الموقف الاستماعي المناسب ينطوي على إدراك لثمن الحفاظ على الجماعة: وبعبارة مايا أنجيلو Maya Angelou التي لا تُنسَى، فإن عليك أن تتذكر أنك دفعت ثمن ذلك من قبل، دفعتَ من خلال لوكيس ورفاقه، ومن خلال العبيد السود، والسود الذين صاروا خدمًا بعقود إذعان مثل فرادو، ومن خلال كاتبات مثل فيكلاس وويلسون. إن تبنّي موقف كهذا إزاء نص أدبي، يتطلب إزاحة الموقف الذي راجعناه في الفصل الماضي، موقف أن على الفن "أن يكون، لا أن يفعل". إن قراء القرن الحادي والعشرين يمكنهم أن يتعلموا في إطار "مسئوليات السماع" المختلفة (ستبتو Stepto ١٩٨٦: ٣٠٦) من خلال القصص الحواري، ونحن الآن في طريقنا لدراسة نموذجين من هذا القصص.

"مسئوليات السماع" في روايتَيْ "إكليل الزفاف الثالث" و" ماما داي"

في نصوص القرن العشرين، ضمن صيغة الحكي التي أدرسها هنا، اختفى الكلام عن الإشارات المباشرة إلى إنتاج القصة، وغابت كذلك الحكايات عن مخطوطات عُثِر عليها، وعن التوجه المباشر إلى القراء في مقدمات وخواتيم خارج النص، تدور حول كيفية فهم النص الرئيسي. ولكنني هنا لأثبت أنه لكي تقرأ هذه النصوص بصفتها من القَصص الحواري، فإن عليك أن تكتشف أهدافًا جماعية وغير نصية مشابهة لتلك التي رأيناها عند فيكلاس

وويلسون. إن القّصص الحواري من الصنف الذي أسميه "الحكي"، تكشف عن توجه نحو الإجابة؛ ذلك أنها بطريقتين اثنتين، تقدم نفسها وكأنها عروض. الطريقة الأوضح أنها تستخدم المحددات اللغوية التقليدية، كاشفة عن وعي بحلقة التواصل، من خلال مخاطبة قرائها بـــــ"أنت"، حتى لو لم تكن في وضوح عبارة "أنت، يا عزيزي القارئ" الموجودة في نماذج القص التي قدمتها من القرن التاسع عشر. قد تتبدى هذه النداءات على نحو متقطع وعلى مدار النص، وقد تتبدى في الإطار العام، كما في رواية نايلور، وفي الحالتين كلتيهما يجب على أولئك القراء أن ينظروا إلى النص كاملاً (وليس مجرد الجملة التي يرد فيها المحدِّد اللغوي) وكأنه عرض تنقله الحركة الثانية للنص، الحركة الأقل وضوحًا للنص بصفته عرضًا: أي حكي قصص تتحدث من خلال الحكي نفسه عن خلق علاقات وجماعات. وبعبارة أخرى، فإن هذه النصوص تجسد نماذج سلبية وإيجابية للاستماع والمستمعين في القصص نفسها. ولكي "يرد" القراء على نصوص من هذا النوع الخاص بالحكي، عليهم أن يستشعروا القوة الندائية للـــ"أنت" عند الرواة، عليهم أن يستشعروا أن هذه الأنت تناديهم، وعليهم أن يكونوا راغبين في الدخول إلى علاقة حميمة مع حاكي القصة، ومع الجماعات التي تتأثر بالقصة المحكية وتؤثر فيها. وحين نكون من المستجيبين للعروض التي تقدمها هذه النصوص، يمكننا أن نتعلم الاستماع، من خلال حل شفرة الدروس التي نتعلمها في الروايات من الرواةُ والمروي عليهم. الحاكين والمستمعين. وللوهلة الأولى،

تبدو عملية تعلُّم الاستماع وكأنها تتكشف عن معركة بين شخصيتين "تمثلان" باحترام، ثقافتين: شفاهية وكتابية.

في رواية "إكليل الزفاف الثالث"*The Third Wedding Wreath* ، تبدو نينا Nina في الأصل وكأنها الشخصية الكتابية، وتبدو إيكافي(هيكوبا) Ekavi (Hecuba)، بقصصها الصغيرة وكأنها النمط الأصلي للشخصية الشفاهية. في رواية "ماما داي"*Mama Day* ، تقوم طريقة جورج George في فهم العالم علىٰ جانب تعلُّم منطقي رئيس، حيث كانت كوكوا Cocoa قد تعلمت من تقاليد عائلية وجماعية خاصة بجزيرة غير موجودة على الخريطة، جزيرة ويلو سبرنجزرWillow Springs . ولكن الاستجابة الملائمة – كما في حكاية والدي عن الأرملة، وحكاية لوكيس عن المربية – تنطوي على ورطة عميقة (زواج في استعارة تاشتسيس Tachtsis) للثقافتين الشفاهية والكتابية، وليس انتصارًا لإحداهما على الأخرى. بل إنني سأذهب إلى حد القول بأن هذين النموذجين لصيغة الحكي كما أراها، هما حكايتان رمزيتان عن تعلم كيفية إدراك ذات من الذوات، وكيف تعمل كأنها كائن من كائنات الشفاهية الثانوية. لهذا السبب، سيكون من الضروري – لكي نفهم حديثهما – استعادة جزء كاف مما يقع في الروايات، وكيف يُحكَى.

ورواية "إكليل الزفاف الثالث"، التي طبعت لأول مرة عام ١٩٦٣، ترويها امرأة بورجوازية من أثينا تدعى "تينا"، تحكي أحداث حياتها وأحداث حياة صديقة قديمة لها تدعى إيكافي (هيكوبا)، قبل الحرب العالمية الثانية، وأثناءها، وبعدها مباشرة. تروي نينا بشكل استعادي ما دار خلال الحرب

الأهلية التي وقعت فيها اليونان بعد الحرب العالمية، وبعد موت إيكافي وزواج نينا من ثودورو، وهو أحد أبناء إيكافي (يستخدم زواجهما وكانه المصدر لمفهوم الامتلاك. ونينا بزواجها منه ترتدي إكليل زفافها الثالث[٣٦]). ويمكن للرواية برغم هذه الأحداث المحكية، أن تكون رواية صاخبة في فكاهتها؛ فنينا وإيكافي تدخلان كلتاهما في معارك مع أولادهما، معارك حادة إلى درجة كوميدية، غير أن هذه الصراعات وحكيها في السياق الكامل للرواية، يحققان الوظيفة الجادة لخلق العلاقات الحيوية وتدعيمها. كما أن المستوى المتقدم من الشتيمة الموجود في الرواية، يشير إلى علاقتها بالثقافة الشفاهية، التي يشخصها أونج جزئيًا بأنها "تتبارى في التنغيم" (١٩٨٢: ٤٣-٤٥). إنني أؤكد بعبارة أخرى، أن غرض تاشيستيس الأساسي ليس التسلية، رغم أنه لا يهمل التسلية، وإنما غرضه أن يتفحص الشيء المهم في الحكي، الشيء المهم بالنسبة للأفراد، والعائلات، والجماعات.

---

(٣٦) في حفل الزفاف في الكنيسة الأورثوذوكسية الشرقية، يرتدي العروسان تيجانًا، تبدو في الأزياء الحالية شبيهة بالأكاليل، وهي ترمز لدورهما الجديد كملك وملكة للخلق، ورغم أن رواية تاشيتسيس منشورة عام ١٩٦٣ ، فإنها حققت شهرتها في طبعتها الثانية (نشرتها دار إرميسErmis) عام ١٩٧٠ (١٩٨٥ أ)، وكانت هناك ترجمتان منشورتان بالإنجليزية: إحداهما ترجمتها ليسلي فاينر Leslie Finer ونشرت لأول مرة في بريطانيا بعنوان *The Third Wedding* (١٩٦٦)، والأخرى ترجمها جون شيوليس John Chioles ونشرت في اليونان بعنوان *The Third Wedding Wreath* (١٩٨٥ ب). والاقتباسات والإشارات المرجعية في كتابي تشير إلى ترجمة شيوليس؛ ذلك أنها تظل أقرب إلى الأصل، ولن أشير في المتن إلى صفحات الرواية في طبعة إيرميس اليونانية (١٩٨٥ أ) إلا حين تكون هناك نقطة يصعب فهمها في الترجمة.

وبخلاف رواية فيكيلاس "لوكيس" التي يشير فيها على نحو متكرر إلى نشاط الكتابة (الصعب)، فإن نينا لم تُشر بوضوح قط، إلى شكل انتقال قصتها؛ فهي لم تشر إلى نفسها إذ تكتب، ولا إلى وجود شخص هناك لابد أنه يقرأ. غير أن نينا مثل لوكيس، تكشف عن توجهها الكلي إلى من يتلقّون قصتها. فنينا إذ تستخدم أشكال ضمير المخاطب الجمع (التي تعني في اليونانية، إما أنها تخاطب أكثر من شخص بشكل غير رسمي، أو تخاطب شخصًا واحدًا أو مجموعة واحدة بشكل رسمي) إنما تدعو الجماهير المفترضة باستمرار، إلى التعاطف أو إلى الفهم. إن تأليف جزء كبير من حكاية نينا إنما هو اقتباسات من قصص إيكافي التي تحكيها لنينا. وهكذا، توجد في رواية تاشيتسيس كما في رواية نايلور، أمثلة حية كثيرة للحكي وللاستماع، على القراء أن يفكوا شفرتها.

ونينا كشخصية وكراوية، ترى نفسها متعلمة جيدًا؛ فقد كانت في شبابها تلميذة جيدة، بل إنها كانت تود أن تستمر وتدرس القانون، رغم أن ذلك الحلم قضت عليه أفكار والدتها عن دور النساء في المجتمع (١٩٨٥ ب: ٣٧). وهي كبنت ناضجة، تحب أن تقرأ "كتبًا جادة"، على عكس المحيطين بها من أمثال ثودورو زوجها الثالث(١٨٦)، أو ماريا ابنتها، التي تختار لها قراءة قصص الإثارة (٢٠٨، ٢٤٤). إنها تعرف من هما فرويد ونوردو، على خلاف صديقتها إيكافي التي أصابها الفزع حين طلب منها ابنها في السجن، أن ترسل له كتبًا لهؤلاء المؤلفين (١٨٥). وتستخدم نينا إشارات كلاسيكية متعددة، تشير فيها إلى قصة أوديسيوس وبوليفيموس (١٢) وإلى تيريسياس

(٢٨) وإلى ميدوزا، وهو نعت تطلقه باستمرار على ابنتها(انظر مثلاً ص ٤٨). الموضوعات الأدبية تؤثر على الطريقة التي تفكر بها في حياتها؛ إذ كثيرًا ما استخدمت عبارات تربطها بالقصص النثري. من ذلك مثلاً أنها حين تحكي رؤيتها لحبها الأول بعد زمن طويل من تحريم عائلتها لعلاقتهما، تعلق قائلة:" لوهلة، وددت لو أسرعت الخطى لأظفر بنظرة إلى وجهه، ولكن كما يقولون في الروايات، لم تستطع قدماي أن تطيعاني"(٣٤) وحين تتزوج نينا من زوجها الثالث، تعطينا مشاعر من قبيل أنها"تتزوج البطل في رواية كنت قد قرأتها ثم قرأتها، منذ أعوام مضت"(٥٨). ستكون تلك الرواية هي رواية لحياة حماتها، لكنها بالطبع لم تقرأ شيئًا قط لإيكافي أو عنها، وإنما فقط استمعت لها وهي تحكي حكايات لا حصر لها عن حياتها الخاصة، وعن حياة أولئك المرتبطين بها مثل ثودورو. وهذا الاستماع المتكرر لقصص إيكافي هو في رأي نينا مثل قراءة كتاب وإعادة قراءته؛ فهي بعد أن عرفت إيكافي لسنوات قليلة، تؤمن أن بإمكانها التنبؤ بسلوكها: "أستطيع قراءتها مثلما أقرأ كتابًا" (١٧٥). ولكن نينا برغم معرفتها الطويلة بإيكافي، تنتهي إلى تعديل الإطار الذي يحكم تفكيرها في العلاقات بين الأشخاص، باعتبار أنها قراءة، ذات تفعل في موضوع، إذا استعدنا تحليلنا لشخصية جرونيوساو.

إن جزءًا كبيرًا من الخطاب الذي تتألف منه الرواية، هو اقتباس نينا من إيكافي وهي تحكي تلك القصص، وتعتقد نينا أنها بدأت في التعرف علي إيكافي من خلالها. أي نوع من حكّائي القصص هي إيكافي؟ إنها مثل لوكيس تشير إلى مستمعها على نحو متكرر، وهي في الغالب "تستطرد" لتحكي عن

حوادث في حياة آخرين، وهو ما يبدو مرتبطًا ارتباطًا طفيفًا، بما كانت قد بدأت في الحديث عنه. وبعد أن تقتبس نينا عنها أول مرة، تعلق قائلة: "إلخ..إلخ"(ترجمتي، ١٩٨٥ أ: ٦٦، ١٩٨٥ ب : ٦٢) وهو ما يشير ضمنًا، ليس فقط إلى أن القصص بلا نهاية في الحقيقة، بل أيضًا إلى أنها قصص ليس فيها تفرُّد[٣٧]. وإيكافي نفسها واعية بهذا التوهان، لكنها مرة أخرى مثل لوكيس، تؤمن أن ذلك يخدم غرضًا ما. بعد متوالية واحدة طويلة، ضمن ما كان قد بدأ في صورة قصة حول فقدها لزوجها لصالح امرأة أخرى، ولكنه انتهى بابنتها وهي تتعافى من حمى شديدة خلال طلبات أمها للشفاعة عند قديسة، تبرر إيكافي اختفاءاتها شارحة لنينا: " إذا كنت لا أكشف التاريخ كاملاً؛ فذلك لأخبرك بأن هذه القديسة نفسها، أناستاسيا، التي أنقذت جينتي من موت محقق، أعطتني مرة أخرى علامة تحذير بأنني سأفقد زوجي"(٧٤). وتكون إيكافي عند أعلى درجات الإمتاع حين تكون حكاءة لقصة، هكذا تفكر نينا، فحين تكون حياتها في أعلى درجات الاضطراب[٣٨]، وربما أعلى درجات الأهمية، تبدو إيكافي مستمعة جيدة، وفي الوقت نفسه حكاءة جيدة (٩). نينا غيورة بشكل خاص، لدرجة أن زوجها، زوجها الثاني أنطوني، يبدو مستمتعًا بصحبة إيكافي بسبب ميزاتها كمستمعة وكحكاءة (٢٥٦).

---

(٣٧) انظر تعليقاتي على الحكي الشفاهي اليوناني في تصدير هذا الكتاب، وأيضًا في كاكانديز Kacandes ١٩٩٢، وتانين Tannen ١٩٨٠، ١٩٨٢ أ .

(٣٨) الأمر ذو صلة هنا بتحليل أونج للصراع في الثقافة الشفاهية؛ إذ يشير إلى أن الشفاهي، أو الثقافات الشفهية بالتبعية، تطعن في الآداب باعتبار ميلها إلى الجدل في أدائها اللفظي، وفي أسلوب حياتها.

وأي نوع من المُحاور هي نينا؟ حين تعارفت المرأتان لأول مرة، كان واضحًا أن نينا تقضي ساعات طويلة مستمعة لإيكافي وهي تحكي تفاصيل حياتها الأولى. وحدث مرات كثيرة عندما كانت نينا تقتبس من قصص إيكافي، أن اقتبست من نفسها معطية غمزة وإشارة - من بين أشياء أخرى - إلى أنها قد استمعت إلى القصة من قبل. والصيغة التالية هي الصيغة النمطية للحكي أيام علاقتهما المبكرة: " مرات متعددة، حين نكون في صحبة ما بعد الظهيرة، يدور الحديث حول الزواج الفاشل والطلاق، تصبح إيكافي شغوفة تمامًا، وتلقي خطبة، ضاربة بالقانون عرض الحائط.... لقد أدارت ابنة عمها الأولى رأس زوجها! كنت أتدخل في شئونها لأعطيها التشجيع المناسب. تفضلي يا إيكافي، احكي لنا عن ذلك، سأتجاوز عن الوقت! سأتنازل عن دوري، فأنت تعرفين أنني لا أتعب أبدًا من الاستماع إليك وأنت تحكين ذلك"(٧٥-٧٦). هذا مثال كامل لما يسميه جينيت Genette السرد التكراري؛ وهو أحداثٌ كثيرة متشابهة تُحكى مرةً واحدة (١٩٨٠: ١١٦) ومن الطبيعي أن الحكي فيما بعد الظهيرة لايمكن أن يكون هو نفسه بالضبط في كل وقت، ولكن نينا تؤكد التشابه والتكرار عبر جملتها التلخيصية، بأنها لو كانت مستمعًا متكررًا لقصص إيكافي، فإنها لن تكون بالضرورة مستمعًا جيدًا بالشروط التي صاغتها الرواية ككل؛ ومن ثم بالشروط االلازمة لفهم حديث الرواية. في البداية حين تركت نينا نفسها تتسلى، بدا أن غرضها الرئيس هو أن تقضي وقتًا طويلاً مع صديقتها الجديدة ("ذلك ما سيؤدي إلى تزجية الوقت!". وحالما حكت إيكافي متوالية مؤثرة من الأحداث حول كيفية

اكتشافها لحفيديها اللذين عزلتهما ابنتها إيليني Eleni في بيت بارد، وكيف قررت نتيجة لذلك أن تأخذ أحد الطفلين معها – وليس مصادفة أن يكون الأكبر – تاركة وراءها الحفيدة، هنا تتدخل نينا لا لتبدي تعاطفها مع هذا القرار الصعب، ولا حتى لتعبر عن الرعب من أنها تركت الطفل الآخر وراءها، وإنما لتعلق على تفصيلة هامشية: أن إيكافي كانت تعرف كيف تعزف على آلة الماندولين (١٤٠).

وفي متوالية من المشاهد تتألف منها إحدى نقطتي التحول في العلاقة بين المرأتين، ومن ثم في الرواية، تغير نينا رأيَها في إيكافي وقصصها، والشيء الأهم بالنسبة لما نرمي إليه هنا، أنها تغير رأيها في وضعيتها كمحاور. لقد خلق الغزو الإيطالي لليونان، وقرب وقوع الحرب مع الألمان، ضغطًا من نوع خاص على نينا والطريقة التي تتكيف بها مع حياتها. إنها تدرك مثلاً، أن القراءة لن تجعلها أفضل كثيرًا؛ فهي لا تجهزها للتعامل مع الحرب (١٩٨) كما أنها لا تساعدها في فهم الطبيعة الإنسانية (٢٠٤) وخلال هذه الفترة توصلت نينا إلى إدراك أن علاقتها مع إيكافي أهم من اتفاقها معها في الرأي في غالب الأحيان، وهذا شيء قد يصفه أونج بأنه تقدير جديد لمكوّن "التفاعل الشخصي"(١٩٨٢: ٦٨) وذات يوم، وبعد أن تجادلت نينا مع إيكافي حول أمور سياسية (خصوصًا حول الديكتاتور اليوناني ميتاكساس Metaxas، بعد موته على الفور) تحاول نينا أن تغفو في القيلولة، غير أن شعورها بالذنب بعد العراك مع صديقتها حرمها من النوم؛ فتفكر مع نفسها :

ميتاكساس لا يعني أي شيء بالنسبة لي [o metaxas the mu inai tipota]، يموت شخص ويحل محله عشرة. بينما إيكافي واحدة من خاصتي [inai dikos mu anthropos]. إنها بالنسبة لي أهم من مائة ميتاكساس. إني لأذكر القصص التي حكتها لي عن دافيكو Daviko ، وهي أشياء استمعت لها فيما بعد وكأنها حكايات خرافية [paramithia]، قصص قد انتمت مطلقًا إلى الماضي، ولن تكون لها أية عواقب، لكن لها الآن – كما يقولون – معنى مستعادًا (ترجمتي ١٩٨٥ أ: ٢١٥، ١٩٨٥ ب : ٢٢٢)

من الواضح أن كلمات نينا هنا، هي إشارات إلى مناجاة نفس شهيرة في مسرحية "هاملت" *Hamlet*، حيث يفكر البطل في الممثلة التي تقوم بدور الملكة هيكوبا من طروادة (إيكافي) :"وما هيكوبا بالنسبة له، وما هو بالنسبة لهيكوبا؟" (الفصل الثاني، المشهد الثاني، البيت ٥٥٩). نينا هنا تدرك أن ميتاكساس لا شيء بالنسبة لها، بينما إيكافي تعني بالنسبة لها كل شيء؛ فهي واحدة من خاصة نينا. إنها "شخصها" (*dikos mu anthropos*) بالمعنى الحرفي. وعلاقة نينا بإيكافي إنما تتألف بالتبادل الشفهي، ومن خلال التبادل الشفهي للقصص[٣٩].

إن استخدام نينا للتناص مع شيكسبير يعطي معنى للحظة الاكتشاف عندها، وبطريقة مجردة، بل بطريقة حرفية. فبينما هيكوبا بالنسبة للممثل – أو

---

(٣٩) انظر ما يقوله نوفسينجر Nofsinger حول أن المحادثة هي طريقة نصنع من خلالها العلاقات (١٩٩١: ١٦٢) ودلائل مشابهة عند ماندلباوم Mandelbaum حول الدور الذي يلعبه حكي القصص(١٩٨٧، ١٩٨٩).

لهاملت هنا – هي شخصية من التاريخ البعيد، ضمن ركام غير معروف بالنسبة لنينا إلا في الأدب. فإن هيكوبا (إيفاري) بالنسبة لنينا هي امرأة من لحم ودم تحكي لها قصة حياتها بشكل شخصي، وتشترك معها في عالمها وفي أصدقائها. ومع ذلك فإن هاملت يطلق خيالاته لأن الممثلة تبدو شديدة الارتباط بهيكوبا؛ بينما تترك نينا هيكوبا وحياتها – برغم علاقتها اليومية بها – لتبدو بالنسبة لها أسطورة، وتترك سياسيًا ربما لا "تعرفه" إلا في الجرائد، فضلاً عن أنه الآن ميت، ليقف حجر عثرة في طريق علاقتها بصديقتها. إن تاشيتسيس وهي تدع بطلتها تتعلم مثل هذا الدرس المهم بهذه الطريقة الخاصة جدًا، إنما تقدم لنا إضاءة ذكية لتزاوج القيم الشفهية والكتابية، مذكرة إيانا بفرضية تزيوفاس Tziovas التي أشرنا إليها في الفصل الأول، ومؤداها أن "العلاقة بين الشفاهية والنصية ليست علاقة تعارض حاسم، وإنما علاقة التفاف واحتواء"(١٩٨٩: ٣٢١).

ما تتعلمه نينا هنا، ليس فقط قيمة علاقتها الفردية بإيكافي، بل أيضًا قيمة القصص (الشفاهية) في بناء الجماعة. لقد فكرت من قبل في كل شيء حكته لها إيكافي كقصص خرافية، ووضعت قصصًا لا قيمة لها بالنسبة للحاضر إلا التسلية وإلا "تزجية الوقت" كما تقول. وقد سبق لنينا أن ازدرت الماضي، أو على الأقل أهملته بسرعة.. وهكذا، فإن جزءًا محددًا من سرد إيكافي لابد أنه كان بالنسبة لنينا "استطرادات". ونينا بالتوصل إلى فهم أهمية علاقتها بإيكافي، إنما تكشف أيضًا عن معنى أجزاء من القصة كانت تبدو فيمًا مضى غير مرتبطة بالموضوع، أو تبدو مرتبطة بالماضي وحده. وهذه

الروابط بات لها الآن "معنى استعادي". وليس مقطوع الصلة بتحليلنا أن نينا تعلق على هذه العبارة بقولها "كما يقولون" (*opos lene*)، وليس "كما يقولون في الروايات". هذا درسٌ يتعلمه المرء من الناس الآخرين، وليس من الكتب. ونينا مباشرة بعد أن تصل إلى لحظة الاكتشاف تلك، كما لو كانت ترسخ موقفها المعدل من إيكافي وحكيها للقصص، تحاول أن تقرأ رواية "آنا كارينينا"، لكنها لا تستطيع التركيز في الرواية. تهتم إيكافي الآن اهتمامًا أصيلاً بقصص الحياة الحقيقية لابنها الأصغر الأشد اضطرابا ديميتريس، وبرفيقته اليهودية فيكتوريا، ووالدها الغاضب دافيكو (٢٢٣)، وتبدو نينا في مشاهد متوالية أيضًا، وكأنها تفقد الرغبة والقناعة بأنها كانت فيما مضى محرومة من القراءة (ص ٢٥٩ مثلاً).

وتتويجًا لإعادة تقييم نينا لعلاقتها الشخصية مع الكتب والتعلم، فضلاً عن علاقتها مع إيكافي وعلاقة إيكافي بالكتابية، يأتي لقاء الاثنتين معًا بالكتابية الفعلية في اليونان. فبعد أعوام قليلة من موت ميتاكساس واكتشافات نينا المتوالية، ولكن في فترة الحرب لا نزال، تبدأ إيكافي في أخذ نينا معها وهي تذهب لاستعادة المؤونة الموجهة إليها كأمٍّ لصحفي. (يعمل ثودورو، ابن إيكافي الأكبر الذي ستتزوجه نينا، صحفيًا في تلك النقطة من منطقة الشرق الأوسط، وكان أنتوني، الزوج الثاني لنينا، قد مات). ورغم أن نينا كانت تحتاج ما تلقته من طعام هناك، وتقدره حق قدره، فإنها تؤكد أنها إنما تذهب إلى هناك "فقط للصحبة"(٢٧١) أية صحبة! تعلق نينا قائلة:

لا، أنا لم أُستجلَب إلى بيئة فظّة، لكنها كانت المرة الأولى التي أجد فيها نفسي على هذه الدرجة من القرب إلى عالم طالما حلمت بدخوله. وفي ذلك العالم كنت أكتشف، للمرة الأولى من جديد، إيكافي أخرى مختلفة تمامًا، حية ومليئة بالفكاهة اللطيفة على الدوام، ولكن بمظهر جديد عليها تمامًا، مظهر يضعها في مكانة اجتماعية أعلى بكثير مما كان يُظن من قبل. يتحدث إليها الصحفيون باحترام ويسألون باهتمام حقيقي عن أخبار ثودورو، وهي، وسط هؤلاء المثقفين كانت تتصرف كما لو أنها معهم في بيتها (٢٧٢-٢٧٣)

ومهما يكن من جهل إيكافي بفرويد ونورداو، فقد كانت على دراية بعالم الراهبة بالاماس Palamas، والشاعرة فارناليس Varnalis، وتشاروهيس Tscharuhis، وهم بعض المبدعين الكبار في الفنون اليونانية لذلك الزمان.

ما يجعل إيكافي على المستوى نفسه مع هؤلاء الفنانين والمفكرين المشاهير هو استخدامها للغة، قدرتها على حكي القصص؛ فخلال رحلة معينة من رحلاتها إلى مركز توزيع الطعام، كانت نينا تستعيد أفكارها في محاولة لتذكر اسم امرأة رأتها تنتظر في الصف الذي يليها. وبينما كانت نينا تفكر في ذلك صامتة، كانت إيكافي تلح في محادثتها. وما إن غادرتا سألت نينا إيكافي ما إذا كانت تعرف مَن هذه. لم تكن تعرف. وحين تكتشف نينا هوية هذه المرأة المشهورة من شخص آخر، وتخبر إيكافي بذلك، ترد صديقتها: "ومن يهتم بذلك، الأمر سيان بالنسبة لي!"(٢٧٣). إن رد إيكافي يتضمن صدى من شيكسبير في لحظة الكشف عند نينا، لكن هذا يعكس هنا أن إيكافي كانت تعرف بالفعل أين تقف في علاقتها بالآخرين. إنها لا تحتاج إلى معرفة

المناصب الرسمية ولا السمعة العامة للناس لكي تهتم بهم. أما نينا فما يزال لديها ما تتعلمه حول صديقتها، وحول علاقتهما، وحول حكي القصص. بل إنها تعدل رأيها في إيكافي مرة أخرى، قائلة: طبعًا! كنت معجبة على الدوام بموهبتها في الثرثرة [*to legein tis*]، ولكن حين رأيتها تقيم محادثة على قدم المساواة مع سبانودي Spanoudi العظيمة (أعظم وألمع ناقدة موسيقية في ذلك الزمان) وتنسجها مع خيوط قصصها، بدأت أتساءل ما إذ كنت قد أخطأت تقدير إيكافي الطيبة العجوز (٢٧٣)[٤٠]. وكما توضح تعليقات نينا، فإنها مشغوفة بما في هؤلاء الناس من سحر، فحتى علاقتها بإيكافي يمكن أن تبدلها "الارتباطات". أما إيكافي فإنها على العكس، تأخذ الناس المشهورين باعتبار أنهم قيمة اسمية؛ إذ تحكم على رغبتهم في التفاعل معها ومقدرتهم عليه باعتبار أنهم شركاء محادثة، برغم أنها تبدو سعيدة بالتأثير على نينا عمليًّا؛ فالتفاعل مع إيكافي، خلال الجدال العنيف حول ميتاكساس مرة أخرى، يؤدي بنينا إلى إعادة تقييم نظرتها للعالم[٤١].

---

(٤٠) وضعت بين قوسين ما أضافه شويلس Chioles على الأصل، شارحة للقارئ المتكلم بالإنجليزية من يكون سبانوديس Spanoudis

(٤١) لا أظن أنه كان من قبيل المصادفة أن تقع هذه المشاهد في مركز لتوزيع الطعام. فالطعام والقصص، وما ينطويان عليه من ارتباط، مهمان للحياة، خاصة في مدينة مات فيها للتو عشرات الآلاف من البشر بسبب مجاعة. والطعام والقصص كلاهما، في هذا المجتمع على الأقل، يأتيان خلال علاقة مع بشر آخرين تعلموا بالفعل مثل إيكافي، الدرس القائل بأن ما "يفعله" الناس أهم بكثير مما يفترضأن يكونوا عليه. (لقد تعلمت إيكافي أن تحكم على الناس من شخصيتهم، لا من سمعتهم أو ثروتهم، من خلال تصرف أصدقائها المفترضين حين يخدعها زوجها ويتخلى عنها ويذهب إلى ابنة عمتها(٧٥-٩١).

لو فكر المرء في نينا وإيكافي وكأنهما ساحتان للعرض لهما علاقة بالعالم الكتابي، من خلال تجربتيهما في جمعية الصحفيين- كون إيكافي على راحتها مع الناس الآتين من عالم الكتب، وكون نينا هي الغريبة – فإن التطورات التالية في الحبكة يمكن التفكير فيها أيضًا وكأن المرأتين ساحتان لعرض الحكي الشفاهي للقصص والنشاط الحيوي للإبقاء على الناس أحياء، عبر العلاقات التي تخلقها القصص. وهذا التحول يتأثر بالأحداث المؤدية إلى موت إيكافي، وهو أمر يعجل به اعتقالُ إيكافي، وسجنها، ووفاةُ ابن صديقها الأصغر المحبوب ديميتريس. لقد تجادلت إيكافي وديميتريس على مدار حياتهما، غير أن الصراع في إطار إيكافي الشفاهي، يعني التفاعل على أية حال، ومن ثم يعني الحياة[٤٢]. ونتيجة لذلك فإن البدء بنهاية إيكافي يمكن أن يعود إلى المرة الأولى التي رفض فيها ديميتريس أن يرد الضربة[٤٣]. لقد دخلت المرأتان مرة أخرى في سجال حول سلوك الابن مع زوجته (الحالية) فيكتوريا. الثلاثة يعيشون تحت سقف واحد بغرض التوفير(عائلة فيكتوريا

---

(٤٢) بعبارة أونج، فإن "الشفاهية تضع المعرفة داخل سياق من النضال"(١٩٨٢: ٤٤).

(٤٣) التكامل التام لكثير من الحكايات الصغيرة في قصة واحدة يجعل من الصعب تحديد بدايات تلك المسألة ونهاياتها. ونينا في استرجاعها قصتها، تدرك في الحقيقة حكاية أقدم، عندما تم القبض على ديميتريس بصفته مرتكبًا لجريمة قتل، "في نوع من التقديمة الموسيقية، أو تغيير الملابس خلال الاستراحة التي عاشتها إيكافي للمرة الأخيرة أيام الاحتلال"؛ ذلك أن نينا كانت تحيا لحظة توقف لسيل القصص عند إيكافي(١٩٨٥ ب: ١٦٥). ولكن حيث إن إيكافي ونينا في "العرض الأخير" كانتا تقومان بدور ساحة العرض، فإنني أؤكد أن هذه المتوالية التي عاشها القراء، كانت هي البداية لنهاية إيكافي.

حرمتها مما تملك بسبب زواجها من مسيحي). وتمر نينا زائرةً في تلك اللحظة المشئومة، فتسمع الأم وابنها يتشاتمان ويحاولان الهرب. ولكن حين يرفض ديميتريس الرد على شتائم أمه الأخيرة، تنتقل إيكافي إلى نينا الهاربة وتقول لها: "أريد أن أموت". لقد باتت نينا أكثر تعودًا على صياغات إيكافي المتطرفة، لكنها حين سمعت ما قالته، أحست بقشعريرة (*anatrihiasa*) وقالت: "لم تكن هذه المرة تمثيلاً، لم تكن المسألة مجرد كلمات، قلبها كان داخل الأمر"(٢٧٨). وعندما تختفي فيكتوريا نتيجة لذلك، كانت تلك هي الذروة بالنسبة لديميتريس، جرى إلى بيتهما السابق في ثيسالونيكي، ولكن كان الوقت قد فات، بالنسبة له وبالنسبة لها، وبالتالي بالنسبة لإيكافي أيضًا. كانت فيكتوريا قد انضمت إلى يهود آخرين للترحيل إلى أوشفيتز، وكان ديمتريس كما تقول نينا قد عاد إلى تعاطي المخدرات "كأنه رجل سقط رأسًا من قمة مبنى"(٢٨٠). انتهى به الحال إلى الاعتقال عقابًا على سرقة تافهة، ووضع في سجن مستشفى للمسلولين، وتحاول إيكافي أن تمده قدر الإمكان بما يبقيه على قيد الحياة. التقت الأم والابن في زيارة مرة أخرى، وكانت هذه المرة بمناسبة زواج أخته بوليكسيني من رجل شرطة[٤٤]، وبمرور الوقت تقرر إيكافي أن تستعد وتزوره مرة أخرى، وكان ديميتريس قد مات من ثلاثة أيام[٤٥].

---

(٤٤) لأن ديميتريس كان لدية الكثير من المشاكل مع القانون، فإنه يشعر أن أخته قد خانته بالزواج من رجل شرطة، يفكر – باعتبار مهنته – في اضطهاده. تفكر إيكافي بهذه الصورة، لكنها تحاول في البداية أن تدافع عن أختها أمام ابنها، خصوصًا أن الزواج كان قد وقع بالفعل.

(٤٥) هذه الإشارة إلى الأيام الثلاثة هي – في الإطار المسيحي – تبرز فكرة القيامة.

لا نسمع شيئًا عما تشعر به إيكافي تجاه موت ابنها، ولكن حين تبحث إيكافي ونينا عن قبر ديميتريس، تقول صديقتها بأنها "باتت أنحف من أي وقت مضى، أنحف حتى من أسوأ مجاعة عام ٤١، انحنى ظهرها، وأصبح لوجهها مظهر بري، حتى منظر شعرها الذي كان حساسًا لأقل نسمة، بات الآن كأنه قطع مجعدة من سلك رفيع". غير أن أكثر ما تنزعج له نانا في حالة إيكافي، هو صمتها. "فخلال فترة ما بعد الظهيرة كلها، لا أعتقد أنها تكلمت أكثر من كلمتين أو ثلاث. لقد توقعتُ أنْ يصدر عنها نحيب حزين، أو أن تضرب صدرها، وهذا الصمت أرعبني"(ترجمتي؛ ١٩٨٥ أ: ٢٧٨؛ ١٩٨٥ ب: ٢٨٥). وحتى تعطي لإيكافي بعض الوقت مع نفسها أمام القبر، ولكي تهدئ من روعها، تتساءل نينا بين الزهور البرية:" كانت هذه هي المرة الأولى التي أكون فيها خارج أثينا منذ بداية الحرب، كنت قد نسيت تقريبًا وجود الطبيعة....بدا صدري كأنما يعرق مع إحساس بالتحسن [*idoni*]، كنت قد نسيت تقريبًا أنني موجودة في الحياة" (٢٨٦). هذه التمشية تعيد إليها الحياة، وصدرها يعرق لأن الطبيعة تفيض بالنفَس والإحساس يعود إليها (كلمة *idoni* التي يترجمها شيوليس ب — "التحسن"، لها نفس جذر كلمة''hedonistic''، وتوحي في اليونانية الحديثة بالمتعة الحسية). ويبدو أن هذه الولادة الجديدة المصغرة تأتي على حساب إيكافي، لكنها في الحقيقة تسمح لنينا بأن تصير المحاورة التي تحتاج إليها صديقتها قبل أن تستطيع تعزيتها والعودة هي نفسها إلى الحياة، ولو بشكل مؤقت.

وما إن تبدأ رحلة الاثنتين إلى البيت، تحاول نينا أن تقيم محادثة حول جمال أشجار الصنوبر، التي لا تزال واقفة في حزن برغم الحاجة إلى الوقود خلال الحرب:

إنه الوقت الذي فكرت فيه مع نفسي أن أخرجها من ذلك الصمت الكئيب، لو استمرت بهذه الطريقة ربما تمرض أو تجن، دعها في النهاية تصرخ أو تنُحْ!. إيكافي ولا تبكي! فكرت كم أن الأمر غريب، غير أني لم أتخيل قط ولو للحظة أن ما قلته سيؤدي إلى تلك العاصفة. فجأة، بدأت تصرخ وتعوي، كل ما اختزنته من دموع في الأيام القليلة الماضية انفجر كأنه سيل، كما لو أن سدًا قد انهار: "ابني! طفلي! أشجار الصنوبر هذه يا ولدي، أهي حية! نعم هي حية وتحكم العالم يا ولدي! أنت فقط من مات ورحل!" ... فقط تركتُها تبكي وتبكي، وحين استيقظنا لنبدأ المشي من جديد، كان وجهها قد فقد شيئًا من ذلك المظهر البري الذي كان له من قبل. (١٩٨٥ أ: ٢٧٩-٢٨٠؛ ١٩٨٥ ب : ٢٨٧).

هناك خصائص كثيرة في هذا التفاعل، تشير إلى تغيرات في العلاقة بين المرأتين. وأوضح هذه الخصائص أنهما ساحتان للعرض، ندّابة ومعزّية. وعندما مات زوج نينا الثاني أنتوني، كانت إيكافي هي من قالت لنينا الصامتة على غير العادة: "نينا! لا تأخذي الأمر على هذا النحو! اذهبي، تحدثي! اصرخي! ابكي!"(٢٣٢). ورغم أن نينا كانت تشعر أن إيكافي هي راحتها الحقيقية الوحيدة في الفترات الصعبة بعد موت أنتوني، فإنها لم تكن قادرة على الصراخ والبكاء، ورفضت بوضوح ذلك المكون الشفاهي الخارجي من العزاء (٢٣٧). وعليه، ربما يكون الجانب الأوضح من سلوك نينا، أنها حين طُويت الموائد بعد موت ديميتريس كانت قادرة على ترك

إيكافي تبكي. كانت قادرة على تلقي حديث إيكافي دون الحكم عليه، وأدركت حقًّا وظيفته العلاجية. إن التعزية كما تقول التفاتة إيكافي إلى ديميتريس، تنطوي على فعل، على وسيلة للبقاء، على إزهار للعلاقات وحكي للقصص.. وإيكافي لا تتمذج هذه التصرفات من أجل نينا فحسب، إنها في الحقيقة تحملها المسئولية عن تحولها إلى حكاءة قصص، حكاءة قصة إيكافي.

إن إطلاق سراح الحزن يبعث حب الحياة في نفس إيكافي. ومع ذلك، فإن فقدها لحبيبها ديميتريس يضعها على الطريق إلى نهايتها هي؛ لأنها "مهما ذهبت إلى مكان، فستمشي دائمًا على قبره" (٢٩٢). وحين تدرك أن موتها بات وشيكًا، كانت ابنتها بوليكسيني تستدعي نينا إلى جوارها:

> فجأة لوّحتْ بيدها في نفاد صبر ناحية بوليكسيني التي كانت تقف إلى جواري، كما لو أنها أرادت أن تتخلص منها. تركت بوليكسيني الحجرة وسط الدموع، كنا نحن الاثنتين وحدنا : "نينا...لا أريد أن أموت...أتذكرين عندما قلت لك أريد أن أموت؟ ... لا أريد أن أموت... أريد أن أعيش لأرى ولدي الأكبر...ربما يكون الوحيد من بين أبنائي الذي أحبني قليلاً... كان صاخبًا ومشاكسًا، أعرف... لكنه لم يقل لي كلمة خشنة قط... ربما حلّت عليه بركتي... ولو أنا مت..." قلت لها "ششش، لن تموتي، في غضون أيام قليلة ستتحسنين.." حاولت أن تبتسم ، كما لو أنها تقول: أنت لا تؤمنين بما تقولين، أعرف. وقالت مرة أخرى: "ولكن لو مت أريدك أن تعديني بأن تحكي له كل شيء..." "ماذا تريديني أن أحكي له؟" "كل شيء فعله من أجلي[afta pu mukanan]" "أنا عند كلمتي لك".

استراح وجهها. وغرقت مرة أخرى في مخداتها كما لو أن حملاً ثقيلا قد انزاح عن صدرها، وبدأت في الشخير المرتفع نفسه"(١٩٨٥ أ: ٢٨٦؛ ١٩٨٥ ب: ٢٩٤.. والنقاط بين الجمل موجودة في النص الأصلي)

هذا المشهد – على أعلى مستويات الحرفية – لا يؤدي إلا إلى إضافة ما يبدو أنه حلقة من حلقات لا تنتهي من علاقات الحب والكره بين إيكافي وأولادها. ذهب ديميترس الآن، وهي تشعر أن بوليكسيني وزوجها يسيئان معاملتها، وها هي تتعارك من جديد مع ابنتها إيليني، ولهذا فهي ترى في ثودورو الشخص الوحيد الذي أحبها. غير أن الأمر المهم بالنسبة لنا هنا، أن إيكافي لا يمكنها أن تستريح إلا بعد أن تعرف أن قصتها ستُروى وتظل تُروى. فنينا ستحكي لثودورو "ما فعلوه معي". ورغم أن ظاهر عبارة إيكافي – وتفسير نينا للعبارة في أعقاب موتها – يعني دور بيليكسيني وزوجها في موتها هي، فإن كلمات إيكافي في معناها العام تسمح بتفسير أرحب فيما يفترض لها أن ترويه، باعتبار أنه "كل شيء حدث في حياتي"[٤٦]. وقد وعدت نينا فيما بعد أن تحكي قصة إيكافي، وأن تحكيها لشخص تعتقد إيكافي أنه طيب، يتعاطف معها ويستمع لها، هو ابنها الأكبر.

---

(٤٦) في النص اليوناني الأصلي، كلمة "هم" they, فاعل الجملة، لا ترتبط بضمير معين. إنه معنى ضمني يمكن استنباطه من ضمير الغائب الجمع المتصل بالفعل. وكلمة "ما" what''فعلوه هي الأخرى ليست محددة؛ فمعنى كلمة afta اليونانية هو "تلك الأشياء". وهكذا فإن إجابة إيكافي خصوصًا على سؤال نينا حول ما يجب أن تحكيه لثودورو، هي إجابة غامضة.

لقد جاء موت إيكافي بعد أن انتزعت ذلك الوعد من نينا بوقت قصير، غير أن نينا لا تجد الفرصة لتحقق ما وعدت به على الفور؛ ذلك أن عودة ثودورو من الشرق الأوسط قد تأجلت. وما إن يعود ثودورو من أثينا، لا يبدي اهتمامًا بالاستماع إلى هذه القصة. على العكس، رغم أنه بدأ يلقي بالا لنينا، فإنها تتجاهله عمليًا، قائلة إنها كانت قلقة لأنه لم يسألها عن موت أخيه أو أمه. وحتى لو سألها، فإنها ستقول:" لم أكن لأخبره بأي شيء عرفته، فرغم وعدي لها، كنت مصممة ألا أفتح فمي. قلت لنفسي إن أفضل شيء أن أدع الماضي يموت في مكانه"(٣٠٩) مرة أخرى، تأخذ نينا تفسيرًا ضيقًا لمهمتها؛ فهي تؤمن بأنها قد وعدت بأن تحكي عن الأحداث التي سبقت موت إيكافي مباشرة، وعن التوتر بين الأم ، والابنة، وزوج الابنة، كما أنها تحكي أيضًا عن رغبتها في عدم النظر إلى الماضي. غير أن نينا قد أوفت بوعدها لإيكافي في الحقيقة من خلال حكي قصة إيكافي كاملة، هذا ما يشهد به سرد نينا نفسه: رواية كاملة ممتلئة. يثبت خطاب نينا – بالقصص، وبما في ذلك بالطبع الأحداث التي أدت إلى موت إيكافي – إنما يثبت أنها من بين كل الناس غير قادرة، أو أصبحت غير قادرة، أن تترك الماضي"راقدًا في مكانه".

لدينا الآن المعلومات المطلوبة لفهم حديث "إكليل الزفاف الثالث". وكما أشرت في بداية هذا الفصل، فإن هذا النوع من الحديث لا يمكن الإمساك به إلا من خلال "القصة الكلية"، بمعنى القصة الكاملة المحكية داخل الرواية، فضلاً عن كيفية الحكي، أي بعبارة أخرى: طريقة سردها. إن القراء الذين يريدون الرد بشكل مناسب على خطاب الرواية الكامل بصفته "عرضًا"، هم

في حاجة إلى الاستجابة، وذلك بأن يصبحوا نوعًا من المستمع يشبه ما صارت إليه نينا بالنسبة لإيكافي، أي أن يروا كيف تترابط الحكايات كلها، وأن يتحملوا مسئوليات الحكي.

وكما أشرنا في مستهل هذا الجزء، فإن نينا لم تصف سردها قط بأنه كتابة. على العكس، إنها تستخدم على الدوام تعبيراتٍ دالة على الكلام، لتشير إلى ما تتلفظ هي به، وللأهمية فقط، تشير إلى أن من تقوم بمحاورتها ترد عليها من خلال الكلام. إن تعبيرات من قبيل "لا أريد أن أقول" أو "ما نتحدث عنه الآن" أو "ستقول أنت" تملأ الرواية، ويمكن التفكير فيها باعتبار أنها "عروض" سيستجيب لها القراء الذين يريدون الحديث مع النص، من خلال شعورهم بأن الخطاب موجَه إليهم، وهكذا يؤكدون من جديد وضعيتهم كمستمعين مهتمين. وأسئلة نينا التي توجهها لنفسها إنما يوجهها المستمع(٤٧)، بل إن غياب العبارات التي تدل على أن نشاطها "كتابة"، وأن محاوريها "قراء"، يمكن التفكير فيه أيضًا وكأنه عُروض يرد عليها القراءُ الفعليون، من خلال تأكيدهم لأنفسهم كمستمعين حاضرين ومهتمين. هذه "العروض" الفردية تذكّر القراء بالنظر إلى الرواية الكاملة وكأنها عرض وعلينا أيضًا أن نرد عليه. وكالمثال الذي يضربه جوفمان للمسرح، لابد أن تكون هناك ردود فعل على طول الطريق، ولكن التصفيق في النهاية هو رد على المسرحية كلها كعرض.

---

(٤٧) انظر مثلاً الصفحة التي تجد فيها نينا المستمع يسألها لماذا لم تجهض نفسها حين وجدت أن زوجها كان يخونها مع أخيها هي(٤٨).

وبالمثل، فإن القراء الذين يريدون أن يتحدثوا مع النص، يحتاجون إلى إقامة روابط بين القصة المحكية والحكي، وكما فعلت منذ قليل، فقد افترضت بشكل عام أن نماذج الرواية تلائم الاستماع، وذلك من خلال تطور نينا، أو افترضت أن نينا تفي بوعدها بحكي قصة إيكافي. المثال الآخر على مثل هذه الروابط هو العرض statement (كما يستخدم المصطلح عمومًا، وكما أستخدمه أنا هنا بشكل خاص) الذي تعرضه نينا حول سبب تذكرها لكل هذا الآن:" آه أنا، إني لأذكر سلسلة أشياء كهذه الآن! [*Ah, ena-ena ta thimamai*]! كل شيء أحبطني، كلها عاودتني، عقلي يقلّب كل شيء مررت به في حياتي. من الصعب أن تختار أي الذكريات تستحضرها أولاً [*Ti na protothimithei kanis*] (١٩٨٥ أ: ٣٩؛ ١٩٨٥ ب : ٣٤). ولو وضع القارئُ (المستمعون) هذه الصفحة جنبًا إلى جنب مع الافتتاحية الأولى التي تؤنب فيها نينا ابنتها ماريا، سيدركون أن سلسلة الذكريات التي تصنع الرواية كان لابد أن تبدأ بهذا الجدال (ماريا تركز على ثودورو زوج أمها، ويكون عليها بعد ذلك أن تنزل الصور، بما فيها صورة لإيكافي أم زوج أمها، ويكون على أمها أن تعلق الصور من جديد، وكانت نتيجة ذلك أن احتدت الابنة على الحماة ووصفتها بأنها غسالة). إن القيام بهذا الربط سيشكل ردًا؛ لأن طبيعة الجدال الذي احتدم في الصفحات الأولى، يبرر ما حدث لنينا من تغير.

والقارئ الذي استمع جيدًا للقصة كاملة، سيستجيب جزئيًا بإدراك المعركة والكتاب وكأنهما مؤشران على قدرة نينا على تعزية إيكافي من

جديد، فقط من خلال تذكُّر الماضي، وهو شيء لم تكن تستطيع أن تفعله بشكل مباشر بعد موت إيكافي. هذا ربط قامت به نينا في صفحة متأخرة جدًا من الرواية، عندما تطابق بين ردود أفعالها على تهجُّم ماريا، وهذا الحب الخاص لإيكافي: "لم يكن عليها إلا أن تكون كذلك، كل هذه السنين التي مضت قبل أن أستطيع حقًّا تعزيتها، قبل أن أستطيع حقًّا أن أدرك، أنني – بغض النظر عن "بابا المسكينة" poor papa – سأفقد الشخص الآخر الوحيد في العالم الذي يفهم حقًّا شيئًا مما في قلبي، والذي علمني شيئًا أو شيئين في هذه الحياة، لهذا السبب أصير غاضبة حين أسمع أن ذلك الوحش القاتل يتهجّم عليها" (٣١٤).

وعلاوة على ذلك، فإن ضراوة ما يقع بين نينا وبناتها سيذكّر القارئ (المستمعين) بصدامات إيكافي التي لا تنتهي مع أولادها. وقد يربط القارئ (المستمعون المهتمون) البدايةَ بالنهاية الأخيرة، حيث تقول نينا إنها تفكر في زواج رابع، فقط لتغيظ ماريا. ليس مهمًّا مدى القذارة التي تبدو عليها التهجمات بين الأم والابنة، في منظومة قيم إيكافي، فهذا ما تقبله نينا الآن كما تشير بداية الرواية ونهايتها؛ المهم هو التفاعل في حد ذاته. وما دامت التهجمات تذهب وتجيء، ستظل الصلة بين الاثنتين قوية. إن العلاقة تعني الحياة نفسها، تعني "البقاء"، حتى بعد الموت.

وقد فعلت نينا شيئًا آخر يؤكد أنها قد تعلمت الدرس؛ ففي اليوم الذي يحصل فيه أبناء إيكافي على ممتلكات أمهم، ينهار ثودورو أخيرًا ويبكي، غير أن حزنه كان مقتضبًا وخاصًّا، وتقول نينا لنفسها: "مسكينة يا إيكافي!

لقد تعودتِ أن تقولي عندما فقدوكِ إنهم سيأتون وينبشون قبرك بأظافرهم، وذلك أيضًا كان وهمًا من أوهامك. الحقيقة أن الأحياء ينسون، والويل لمن يموت" (ترجمتي؛ ١٩٨٥ أ، ص ٣٠٧؛ ١٩٨٥ ب ، ص ٣١٤). محتوى ما تفكر فيه نينا يدور حول النسيان، غير أن ما تقوم به من مناجاة لصديقتها يؤدي إلى عكس ذلك؛ إذ يظهر أن نينا لم تنسَ، بل إنها بـــ"بالكلام" إليها، كانت لا تزال في علاقة معها. وصورة إيكافي على الجدار في حجرة معيشة نينا، هي رمز لهذه العلاقة الباقية إلى الآن. غير أن الأهم من هذا هو خطاب نينا بكامله، الخطاب الذي تمثله الرواية التي بين أيدينا، الرواية التي تحكي قصة هذه العلاقة، ليس مهمًا كيف تنتج نينا هذه القصة، إن مجرد التلفظ بهذه القصة يكشف عما يربط بين المرأتين، يمكن لنينا أن تربط الآن بين حادثتين لم يكن بإمكانها أن تربط بينهما، أو نسيت أن تربط بينهما، حين كانت إيكافي على قيد الحياة؛ لأنها – على الأقل في مستوى ما – تعرف الآن أن كل هذه الأحداث تنتمي لقصة واحدة، قصة جماعة تضمها (وهو درس له خطورته أيضًا بالنسبة لرواية نايلور "ماما داي"Naylor's *Mama Day*).

وبالإضافة إلى الربط بين القصص المحكية في إطار خطاب الرواية ككل، كان على القراء لكي يستمعوا جيدًا، أن يدركوا دورهم في دائرة الاتصال هذه؛ فنينا لا تشير إلى القراء أبدًا، وأنا في الحقيقة أراهن أن بإمكانهم أن يفكروا في أنفسهم، تمامًا كما كان على نينا أن تتعلم التفكير في نفسها عند سماعها لقصص إيكافي، باعتبار أن ذلك جزء من القصة. هذا الإحباط المتكرر للفصل بين الكتابي والشفاهي في القصة، وهذه الإشارة

الواهية لإنتاج الخطاب وتلقيه، لابد أنها تمنع القراء من التفكير في القصة باعتبارها أسطورة أو "مجرد رواية"، والتفكير في أنفسهم وكأنهم خرس يسكنون الغرفة الصغيرة التي يسكن فيها قارئ رواية لوكيس. ونداءات نينا المتكررة إلى هذه "الأنت" غير المحددة، كأنما هي دعوات مفتوحة لالتقاط الكتاب، للمجيء من أجل شرب القهوة والرغي، لارتداء إكليل الزفاف والتحول إلى جزء من العائلة. وكما أن قصة إيكافي تصبح هي نفسها قصة نينا عندما تتزوج "بطل الرواية"، يمكن لتاريخ إيكافي ونينا أن يصير تاريخنا نحن لو التقطنا نداءات نينا واستمعنا إليها. وفي دائرة اتصال كهذه، لا تتحدث نينا إلى نفسها (إذ كثيرًا ما تقتبس من نفسها وما كانت تفعله في الماضي) وإنما تتحدث إلينا. إن نداءات نينا كلها في صيغة الجمع، وهذا يشير إلى أن أي قارئ فرد يجب أن يفكر في نفسه أو نفسها، كواحد أو واحدة من ناس متعددين، كجزء من جماعة. وفي الجماعة المفسرة لهذا النوع من حكي القصص، لا يكون استخدام مستوى من الشتيمة مجرد تسلية، ولا مجرد تذكير لنا بإعادة التقييم (الإيجابية) لمسالة الشفاهية، كما أشرت في مستهل هذا الفصل، رغم أن كثيرًا من نوبات نينا وإيكافي كانت عنيفة بما يكفي لاستجداء الفرحة، ورغم أن الرواية كانت بالفعل تقدر الثقافة الشفاهية حق قدرها. الأهم من هذا، أن حدة الجدال، بالإضافة إلى مضمونه، يمكن أن يكون تذكيرًا بالثمن الذي يدفعه الناس حتى يكونوا على اتصال.

ماذا يحدث حين يمضي الجيل الذي رأى الأحداث المؤسسة راي العين؟ لو كان لوكيس محقًا في أن المجتمعات تعتمد على القصص التي تمرر إلى

الأجيال المتعاقبة، فنحن نحتاج إلى "سماع" قصص عائلتي نينا وإيكافي، لا باعتبارها قصص مجموعة من المجانين، بل باعتبارها قصة الكفاح من أجل العائلة والجماعة، في مواجهة قوى كالحرب والاحتلال الأجنبي والمجاعة والفقر ومعاداة السامية والجنسية المثلية وإدمان المخدرات، القوى التي تمزق شبكة العلاقات الصانعة لليونان المستقلة ولو بعد جهد، اليونان التي جاهدت جماعة لوكيس بكل ما تملك لكي تصنعها، والتي جاهد جيلا إيكافي ونينا من أجل بقائها. لو نظرنا إلى نينا بصفتها نموذجًا، سنردّ على رواية "إكليل الزفاف الثالث" بإقامة هذه الروابط وتكرار هذه القصص.

وأود أن أنهي هذا الفصل بإطلالة على رواية جلوريا نايلور "ماما داي" ١٩٨٨؛ ذلك أنها - وبشكل أوضح حتى من رواية تاشيتسيس - تكشف عن فكرة الحديث في خدمة الجماعة. إن هاريت ويلسون تقيم الدليل في رواية "عبدتنا"، لا لكي تقنع جماعتها السوداء بشراء الكتاب فحسب، وإنما لكي "يجتمعوا من حولها ويدعموها". ويشير الدليل التاريخي إلى أنها كانت تملك عددًا ضئيلا من القراء، وأن القليل الذي فعلته لم يكن ليؤدي بأية طريقة إلى تكوين جماعة. كما لو أن نايلور - وفي رد على ويلسون - كانت تصف جماعة من ملاك الأراضي السود، الأحرار، المستقلين ذاتيًّا، هي جماعة Willow Springs. وعبر السمة التي ربما تكون أكثر تميزًا في رواية "ماما داي"، تعطي جلوريا نايلور للقارئ دورًا حاسمًا كذلك الذي أعطته ويلسون للحفاظ على الجماعة، غير أنها تتوج القارئ بالنجاح في القيام بهذا الدور، أي في تعليم القصص التأسيسية ونقلها إلى تلك الجماعة السوداء. وحتى نفهم

النص بصفته عرضًا والرد الذي يتوجه النص إلى استدعائه، نحتاج مرة أخرى إلى أن ننظر في وثائق الرواة والمستمعين وعمليتي الحكي والاستماع في الرواية؛ ذلك أن الشخصيات والقراء في رواية "ماما داي"– تمامًا كما في رواية "إكليل الزفاف الثالث" – لابد أن يتعلموا أن ما قد يبدو قصصًا مختلفة، هو في الحقيقة جزء من قصة واحدة ضرورية للإبقاء على الجماعة.

هناك موقفان رئيسيان للخطاب في رواية "ماما داي: أحدهما "نحن" جماعية تتحدث بنفسها لقراء الرواية، وهم يخاطَبون بـــ"أنتم"، تمامًا كما في رواية "الزفاف الثالث"، ولا يشار إليهم أبدًا بأنهم "قراء"، والآخر سلسلة من عمليات المناجاة بين المتوفى جورج أندروز George Andrews من مدينة نيويورك وزوجته التي لا تزال على قيد الحياة أوفيليا داي، والمعروفة أيضًا باسم كوكوا Cocoa ، والبنت الرضيعة، وابنة جريس Grace (أمها). القصة الإطار، وعمليات المناجاة بين كوكوا وجورج تقع عام ١٩٩٩ ، وهي جزيرة (مختلقة) على شاطئ جنوب كارولينا وجورجيا الذي يملكه كله سكان أمريكيون أفارقة، أحفاد العبيد الذين حررهم باسكومب ويد Bascombe Wade وهو يبحث عن سابهيرا Sapphira[٤٨]، المرأة التي أحبها. والمحادثة

(٤٨) علمنا بتاريخ ١٩٩٩ لأول مرة من الإطار الخارجي للضمير الجماعي "نحن"(ص١٠) غير أننا بعد ذلك أيضًا ومن إشارة قدمتها كوكوا داخل إحدى المناجيات، حيث أشارت المكان الذي هم فيه، وإلى يوم كانا فيه معًا قبل وفاة جورج – يوم سمعت فيه كوكوا أصواتًا تقول لها: ستحطمين قلبه (٢٢٣). والمعلومات المتعلقة بالجزيرة وتاريخها تصلنا عبر الكتاب كله، ولكن بشكل أوضح تصلنا في مناطق تمثل عتبات النص: خريطة،شجرة عائلة، وفاتورة بيع سابهيرا.

بين كوكوا وزوجها المتوفى (ولكن ليس الغائب) جورج، حدثت قبل ذلك مرات متعددة كما يقال لنا، قريبًا من اليوم الذي كانت تطل فيه مقبرة العائلة على الصوت (١٠، ١٣٠). والأداء الخاص لما بينهما من حوار متبادل، وهو ما "تستمع إليه عرضًا"، هو أمر يشار إليه بوضوح، إذ يقع في السنة نفسها التي يخاطبنا فيها نحن القراء (ص ١٠) وبشكل صريح، صوتُ جماعة Willow Springs. وما "يقوله" جورج وكوكوا كلٌّ منهما للآخر، يدور حول "صيف مضى من أربعة عشر عامًا، حين غادرت هي وبقي هو" (ص ١٠)(٤٩).
وبشكل أدق، فإن جورج وكوكوا يراجعان ما بينهما من حب، وهي المراجعة التي تبدأ في عام ١٩٨١، وكانت رحلتهما معًا الأولى والوحيدة إلى Willow Springs عام ١٩٨٥، حين تقع كوكوا تحت سحر روبي Ruby، وحين يموت جورج وهو يحاول إنقاذ حياتها. هذه المناجيات بين الحبيبين تتناثر في مقاطع يحكيها هي الأخرى، كما يحكي القصةَ الإطار، جماعةُ Willow Springs. إنها "نحن"، ولكنها أيضًا مبأرة بقوة (بعبارة جينيت) من خلال عمة كوكوا الرائعة ميراندا Miranda ، والمعروفة أيضًا باسم "ماما داي" Mama Day .

القصة الإطار، والأجزاء الجماعية المرتبطة بها، كلها محكية في الزمن المضارع، بينما تجري الالتفاتات في أغلبها في الزمن الماضي. وفي الأجزاء التي يتخللها تبادل الالتفاتات بين جورج وكوكوا، يقوم الراوي

---

(٤٩) إنني أضع كل ما مثل "محادثة" و"استماع عرضًا" و "يقول" بين علامتي تنصيص لأنه لا شيء مما يقوله جورج وكوكوا يمكن أن نستشفه مما يقولان، ومع ذلك فإن الراوية تحكي لنا أننا نحن القراء "نستمع" إليها.

"النحن" بتقديم معلومات إضافية حول السياق الذي تجري فيه العلاقة بين جورج وكوكوا، ولكن من الإطار الزمني الذي تدور فيه الأحداث؛ فالأجزاء الأولى من هذه النحن المرتبطة بها تقع في عام ١٩٨١. وبعبارة أخرى، فإن النمطين كليهما يحكيان قصة واحدة، غير أن التفاتات جورج وكوكوا تربط المادة القصصية على نحو استعادي، بينما يقوم الصوت الجماعي المبعثر بحكي الأحداث وقت وقوعها. وحين كشف جورج وكوكوا، كل منهما للآخر من جديد (في أغسطس ١٩٩٩) كيف كانا قد التقيا (في أغسطس ١٩٨١) وكيف فقدت كوكوا وظيفتها، وكيف كان جورج قد عين في الوظيفة نفسها، لأنها كانت مسافرة إلى Willow Springs لتزور عمتها الكبيرة وجدتها(١٣-٣٣)، كانت أجزاء السرد من المستوى الآخر تصف، من منظور أغسطس ١٩٨١، استعدادات كل من جدة كوكوا وعمتها الكبيرة في Willow Springs لأحداث زيارة البنت (زيارة كوكوا)(١٣-٣٢). وبعبارة أخرى فإن الأجزاء المرتبطة بذلك، التي تحكيها "نحن" الجماعة، تمدنا بمعلومات، وتعطينا خصوصًا الحوار الذي لا يمكن اقتباسه في الالتفاتات إلا على نحو مرتبك أخرق (كما في ص ١٧٨-١٨٣). والالتفات التالي (بين جورج وكوكوا) يلتقط اللحظة التي تغادر فيها "النحن"، ويحكي عن تلقي جورج لخطاب ترسله أوفيليا (بضغط من ماما داي) إلى جورج، وتخبره عن شغفها بالوظيفة، وحصول جورج لأوفيليا على وظيفة مختلفة، وكيف بدأت قصتهما في أعقاب ذلك.

وحين يراجع كل من جورج وأوفيليا كيف تقدمت حياتهما معًا، وإذ يراجعان هذه الحياة على نحو منتظم ومتعاقب، تتقدم معهما الأجزاء السردية المرتبطة بذلك، متنقلة عبر أحداث ١٩٨١، أحداث خطبة الاثنين وزواجهما، ليس أحداث الصيف المصيري في ١٩٨٥ فحسب، حين يموت جورج، بل أيضًا الأحداث التي أعقبت موته، بما في ذلك نهاية بيت الزوجية في نيويورك، وعودة كوكوا إلى Willow Springs. إنهما ينتهيان في نهاية ١٩٨٥ إلى Candle Walk ، ينتهيان خصوصًا إلى زيارة Mama Day لمقبرة العائلة، حيث تطلب من جورج ألا ينزعج؛ "لأنها يومًا ستسمعك، كما تسمعها"(٣٠٨). هناك دائمًا فجوة بين مستوى الزمن في القصص التابعة، ومستوى الزمن الخاص بالالتفاتات، اللهم إلا في الأجزاء الافتتاحية والجزء الختامي الموجز جدًّا، الجزء الذي تكرر في أغسطس ١٩٩٩، تمامًا مثل الالتفاتات.

يبدو الشرح معقدًا، وكذلك بنية الرواية هي بنية معقدة. ولكنني غامرت بوصف هذه البنية أولاً؛ لأنها تعلمنا الدرس الأهم المتعلق بالحكي في هذه الرواية، الدرس الذي تعبر عنه كوكوا لجورج في مناجيات المحبين الأخيرة: "إنها فقط مجرد جوانب متعددة من القصة الكاملة"(٣١١). إنه ردٌّ من مستمع مناسب لرواية نايلور التي هي بمثابة عرض، وهو رد ينطوي على محاولة لجعل أصوات هذه الرواية التي تفوق أصوات رواية تاشيتسيس مسألة ذات معنى. ولحسن الحظ، فإن قراء نايلور أيضًا سيجدون ما يساعدهم على أن يتعلموا كيف يسمعون "القصة الكاملة"، عبر نماذج للاستماع إيجابية وسلبية

متعددة. وتبدو هذه النماذج، تمامًا كما هي في رواية "إكليل الزفاف الثالث"، وقد أطّرتها الكتابية؛ فأولئك الذين كبروا أو عاشوا على" الجانب الرئيس" (الناحية الأخرى من الجسر من جهة الجزيرة) كانوا مستمعين سيئين، أما الشخصيات المرتبطة بالعالم "الشفاهي" (سكان جزيرةSprings) فكانوا مستمعين جيدين. وفي توازٍ آخر مع رواية تاشيتسيس، فإن النجاح المطلق في الاستماع إلى القصة الكاملة في رواية "ماما داي"، يتضمن مجيئ شيئين معًا: الشخصيات، والخصائص المرتبطة بالشفاهية والكتابية.

وللوهلة الأولى، يبدو جورج – المهندس ورجل الأعمال من نيويورك – وكأنه النقيض في كل شيء بالنسبة لما تمثله Willow Springs ، بما في ذلك الاستماع الجيد، وبالتالي ما تعتبره الجماعة معرفة لها قيمتها. وحين يواجَه جورج بتحدي أن يتعلم كيف يعيش مع كوكوا، يشتري كتبًا عن سيكولوجية المرأة (١٤١) ويستخرج آلته الحاسبة وورقة الرسم البياني ليحصر المساحة المخصصة لما في خزائن كل منهما(١٤٥) وما إن يصبح على الجزيرة، ويواجهه غش الدكتور بوزارد في الكروت أو في تدهور صحة كوكوا(بعد لعنة روبي) يظل جورج مؤمنًا بأن المنطق هو الحل بالنسبة لكل مشكلة(٢٠٨– ٢١٣، ٢٦٠). لقد تربى جورج على الإيمان بنفسه وبما يمكن أن يراه بعينيه. "الحاضر وحده هو الممكن" و"اعتمد على نفسك" شعاران حفرهما في نفسه ملجأ والاس ب. أندروس الذي تربى فيه.

وفي المقابل، فإن الاستماع على الجزيرة يفتح لأبناء عائلة داي Dayبابًا على الماضي والحاضر والمستقبل؛ إذ حين تذهب كوكوا وميراندا

لتنظيف مقبرة العائلة مثلاً، يمكنهما سماع أصوات الموتى: "لا شاهد قبر لجونا دايJonah Day ، إنه ينتظر تحت لحاف من مجد الكروم الصباح مطوقًا بالبازلاء الحلوة، وهم يعرفون أنه هناك؛ فهم يستمعون إليه يقول: بعض أخوتي يشبهونني وبعضهم لا، ولكن ليس لي أن أسأل ماما Mama" (١٥١). يمكن للمستمعين الجيدين أن يعلموا عن المستقبل، مثلما تسمع ميراندا عند عملها على غزل بطانية للزوجين؛ ذلك أن كوكوا وجورج لن يأتيا لزيارتها هذا الصيف أو الصيف الذي يليه (١٣٨) أو مثلما تسمع كوكوا أنها ستحطم قلب جورج (٢٢٣-٢٢٤). وبالطبع، فإنه ليست كل القصص لكي يسمعها الجميع، أو لكي يسمعها كاملة (باستثناء القارئ، وهي النقطة التي سأعود إليها). إن ميراندا على سبيل المثال، لا تستمع دائمًا فضلاً عن أنها لا تحب ذلك، وهي تلوم نفسها لأنها لا تستمع إلى برنيس بأحسن وأسرع طريقة، ولأنها لا تدرك بالتالي كيف كانت قوية تلك الرغبة في الاستماع إلى طفل (٨٤).

إن الاختلاف بين الطريقة التي يستمع بها "سكان الجانب الرئيس" وبين "سكان الجزيرة"، يوازيه اختلافاتٌ في الرؤية وفي الحكي. ويتضح التباين في الرؤية على نحو دراماتيكي، حين تبدأ كوكوا في التدهور، بمعدل أسرع بكثير من المعدل الذي وصلت إليه من قبل. ويصرخ جورج – الذي كان يعمل على الجسر بشكل محموم (وكان يمكنه لذلك أن يأخذ كوكوا إلى الطبيب على الجانب الرئيس) – يصرخ مناديًا جدته:"كما أنها تحتاج بشدة إلى المساعدة... هل رأيتها؟ وترد أبيجيلAbigail : "ليس عليَّ أن

أراها"(٢٨٩). تعرف أبيجيل من خلال منظومة معتقداتها حول الإتلاف، أن روبي قد عملت على كوكوا، وهي لا تريد تأكيدًا عينيًّا. وبالمثل، فإن جورج سرعان ما يصبح ضد معيار التواصل من أجل الحكي الموجود في Willow Springs . وفي واحدة من مناجيات كوكوا لجورج حول المرحلة الباكرة من علاقتهما، حين كانا لا يزالان في مرحلة التعارف، تشكو هي من أنها قد "تحدثتْ" ''talked'' إلى جورج، بينما "تَحاوَرَ" conversed جورج معها فحسب:

كنت قد حكيت لك عن المكان الذي تربيت فيه، رسمت لك صورة عن مجتمع ريفي صغير، وحياتي مع جدتي ومع ماما داي.. كنت منفتحة تمامًا لتشاركني مشاعري حول أبي الذي كان في طريقه إلى الزوال، وأمي وهي تموت صغيرة. تحدثت إليك عن الوحدة. بكل الصور .. تحدثت وتحدثت، لكنَّ دفعَك إلى قول أي شيء عن نفسك، كان مثل خلع الضرس. آه.. نعم، ستقيم محادثة.. لكنك أبدًا لن تتحدث عن مشاعرك المحيطة بأي شيء من هذا.. ما لم تفهمه أنني فكرت بأنك لم تثق بي بما يكفي لكي تشاركني تلك المشاعر. إن الشخص ليتكون مما هو أكثر من "الآن"(١٢٦-١٢٧)

وبطبيعة الحال، فإن كون كوكوا تستطيع أن "تحكي" هذا لجورج بعد أربعة عشر عامًا من موته، يعني أن جورج قد تعلم أن يستمع، وبالتالي أن يحكي. ولكن هذا التعلم لم يحدث إلا بعد اتصاله الحاد مع أعضاء آخرين في جماعة Willow Springs بالإضافة إلى كوكوا، وهو موقف يوازي بشكل ما، ما تدربت عليه نينا مع إيكافي.

هناك حدثٌ على الخصوص أربكَ جورج العقلاني، وهو سلوك الجماعة إزاء موت سيزار Caesar الصغير، الابن المحبوب الذي ولد لبرنيسBernice وأمبوشAmbush . في حفل التأبين كان أعضاء الجماعة كلهم يتحدثون إلى الميت: "يرتدون الكفن دائمًا، ويتصرفون أحيانًا كما لو كانوا يتوقعون أن يردَّ عليهم". وكان جورج، ساكن الجانب الرئيس، يسجل موقفهم بأنه " عيونٌ جافة، وموقفٌ عمليّ"(٢٦٨). يتحدثون إلى الطفل الميت حول ما كان يفعله عندما رأوه لأول مرة، وحول ما سيفعله حين يرونه فيما بعد. تقول له ميس ريما Miss Reema :"حين رأيتك أول مرة، كنت ترتدي قماشًا أخضر، محمولاً على ذراعي والدتك. كانت لك على رأسك بقعة صغيرة غامضة من الشعر، وكان فمك مفتوحًا ليسمح بخروج الصراخ، خمنت أنك كنت جائعًا. وحين رأيتكَ مرة أخرى، كنتَ واقفًا على مائدة عشائي، مدعوًا للعشاء مع بقية أبناء عائلتي"(٢٦٨). وبعبارة أخرى، إنه الوقوف في المسافة بين الحي والميت، وذلك عبر الخطاب المباشر، وعبر الإشارة ضمنًا إلى وجود استمرارية ما، بين الماضي والحاضر والمستقبل. قد يكون هؤلاء حزانى، لكنهم يمكن أن يكونوا "عمليين" أيضًا؛ ذلك أن نظرتهم للعلاقات لا تتقيد بالموت. وحيث إن جورج يعطينا هذه الفكرة في إحدى مناجياته لكوكوا، بعد أربعة عشر عامًا من وفاته، فإننا نرى أن جورج قد تعلم أن يمحو الحواجز التي رأى أعضاء جماعة Willow Springs يمحونها يوم دفنوا الصغير سيزار، لقد تعلم كيف يتحدث ويستمع عبر الفجوة بين الحي والميت.

ورغم أن جورج يعاين عملاً آخر مستفيدًا من كونه في Willow Springs، ويشارك في أحداث كحفل التأبين، فإن حبه لكوكوا هو الذي يؤثر تأثيرًا مطلقًا في التحول الأساسي في حياته، أي انتقاله من هذا الجانب من الحياة إلى الجانب الآخر، والأهم من هذا (في التخطيط القيم للكتاب) انتقاله من الفردية إلى الجماعية. وفي رأيي أن الأمر الحيوي هو أن حل أزمة كوكوا يتضمن جورج وعائلة داي. وما إن يبزغ هذا الإدراك للفجر الأول على أبناء داي الأكبر، تسأل أبيجيل Abigail ميراندا: "إلى أين سيصل بنا السوء؟" وتجيب ميراندا:

"الكراهية! كم هي سيئة يا أبيجيل؟ كم هي قوية، الكراهية؟! يمكنها أن تدمر الناس أسرع من أي شيء آخر"

" ولكني أؤمن أن هناك قوة أكبر من الكراهية."

" نعم، وهذا ما نحن آخذون في الاعتماد عليه، هذا وجورج."

كان صوت أبيجيل مريرًا :"هذا الولد من وراء الجسر، يا ميراندا"

" نحن لم نتمكن حتى من نوعية الكلمات حتى نحكي له ما يحدث"

"بعض الأشياء يمكن معرفتها من دون الكلمات"

"بالكلمات أو بدونها، كيف يمكنه أن يحارب شيئًا دون أن يكون جزءًا منه؟"

"إنه جزء منها يا أبيجيل، وذلك هو الجزء الذي أصلحته روبي لتعزله بعيدًا عن أيدينا"

"لم يحدث أن آمن جورج بهذا أبدًا يا ميراندا، اذهبي إليه بركام كهذا، وسيتأكد أننا قد أصابنا الخرف"

"هذا صحيح، ولهذا سننتظره حتى يشعر بالحاجة إلى المجيء إلينا، سيكون علي أن أبقى في الخارج هناك في المكان الآخر، وحين يكون جاهزًا اقتاديه في اتجاهي"

"ذلك الولد! لا لن أفعل هذا أبدًا يا ميراندا!" لا تسوّقيه أسرع وأبكر مما ينبغي، سيفعل أي شيء في العالم من أجلها" (٢٦٧)

هذه القطعة تترك أثرًا في رؤية جورج للعالم ضد عائلة داي. وتذمر أبيجيل من أنه لا يملك "نوعيته من الكلمات" يؤكد ما بينهما من فجوة. غير أن هذه القطعة توضح أيضًا، أن هذين العالمين يلتقيان في حبهما لكوكوا التي "ربطت عقلها وجسدها بجورج"(٢٦٥). في هذه القطعة، وفي قطع أخرى كثيرة تصف محاولات لنقل جورج إلى "المكان الآخر"، يصبح من الواضح أن إنقاذ كوكوا يقتضي من كل أولئك الذين يحبونها، من كل أولئك الذين كانوا حتى هذه اللحظة ممثلين للثقافتين الشفاهية والكتابية، أو للثقافتين الخارقة والعقلانية، أن ينضموا معًا. في هذه النقطة من القصة توضع اختلافاتهم في إطار القيم الجماعية في مقابل القيم الفردية. ودكتور بوزارد هو الشخص الذي يوبخ جورج ويربيه، ويقنعه بأنه يحتاج إلى الإيمان، وليس مجرد الإيمان بنفسه:

هذا هو المكان الذي تبدأ عنده الطبقات يا ولد، وليس المكان الذي تنتهي عنده. نعم، لقد قلت : يا ولد. "ذلك أن الإنسان قد كبر بحيث يعرف أن الإيمان بنفسه حقًا يعني أنه لن يصير خائفًا من الاعتراف بأن هناك أشياء لا يستطيع أن يقوم بها وحده. لن يطلب منك أي شخص أن تؤمن بما فعلته روبي لكوكوا، ولكن هل يمكنك على الأقل أن تؤمن بأنك لست

الشخص الوحيد الذي ضحى بحياته ليساعدها؟ هل يمكنك أن تؤمن بذلك يا جورج؟..

"ذلك أنك لو ألزمت نفسك بهذا القدر الضئيل من الإيمان، لن يكون المشوار الذي تمشيه إلى المكان الآخر قريبًا، مادام مشوار الرجوع على هذا الجالون من القار"(٢٩٢)

يقوم جورج بهذا المشوار مرتين في الحقيقة، لكنه لا يستطيع أن ينقذ كوكوا "بطريقة ماما داي". تلك الطريقة، طريقة ويلو سبرنجز Willow Springs، تنطوي على ارتباط عبر شخص آخر، هو في هذه الحالة "ماما داي"، ارتباط بكل أشكال الإيمان التي مضت، أن يصير بعبارة أخرى جزءًا من شبكة الأسلاف الإنسانية(٢٨٥، ٢٩٤-٢٩٥). ومع ذلك فإن جورج لا ينقذ كوكوا "بطريقته" إنقاذًا كاملاً، على الأقل ليس من خلال المنطق أو الهندسة، ليس بالذهاب إلى الجانب الرئيس كما كان يفكر في البداية. جورج قادر على إنقاذ كوكوا من خلال الحب والارتباط: "كنت في طريقي إلى التخلص من ذلك البيت، ولم أكن لأتركك تذهبين إليه"(٣٠١) كان هذا سيكلفه حياته، أو على الأقل حياته الجسدية على المدى الطويل.

لقد فعل جورج الكثير "بطريقته"(كلمات ميراندا ص ٣٠٢) من خلال النقاد، وحتى من خلال الرواية. ومع ذلك فإن الرواية توضح أيضًا أن أفعال جورج الأخيرة، ومشواره إلى المكان الآخر، ومذبحته في henhouse ، وعناقه الأخير مع كوكوا، وموته – كل ذلك يربطه بجماعة ويلو سبرنجز، وبسعي عائلة داي للخلود. وحين تناجي ميراندا جورج خلال مشية الشموع

الأولى بعد موته، توضح أن جورج قد أعطى نفسه للجماعة، وليس فقط بمجرد إنقاذ ابنتهم الصغيرة. وقد فتح ذكرياته أيضًا للجماعة، بالتحديد ما يتعلق بمشية الشموع نفسها، وهو الحدث الذي يرتبط بتأسيس ويلو سبرنجز كجماعة من السود الأحرار، ملاك الأراضي. إنها تشرح له فتقول:

> يمكنني أن أحكي لك الآن عن هذه الليلة هنا، وأنت قد فتحت لنا تلك الذاكرة.. لم تكن حول لا شموع، كانت حول ضوء ما، يشتعل في قلب إنسان. والجماعات لن تخرج ولن تنظر في النجوم، إنهم يتصورون أن روحه لابد كانت هناك، كان ذلك أعلى مكان يعرفونه. وما أخذه إلى تلك الدرجة من العلو كان إيمانه بالصواب، بينما كان ما دفنه في الأرض هو طعم الجنزبيل اللاذع في شفتي امرأة. كان قد حررهم جميعًا إلا هي "لأنها كما ترى لم تكن عبدة في يوم من الأيام، وما أعطته برغبتها استردته وابتعدت. لا يمكنني أن أخبرك باسمها؛ لأنها لم تكن قط منفتحة عليّ، كان ذلك بابًا لتمشي فيه طفلة النعمة. كم واحدًا من هؤلاء الأبناء السبعة كان ابنه؟ حسنًا، ذلك أيضًا أمر متروك لها لتكتشفه، وستساعدها أنت ، ألن تساعدها؟ وذات يوم ستسمعك هي كما تسمعني أنت الآن، وسيكون لدينا وقت آخر – وذلك ما لن أكون من أجله هنا – حين ستعرف هي عن بداية عائلة داي. لكنها آخذة في الابتعاد لتعود مرة أخرى إلى ذلك النوع من المعرفة. وقد جئت لأخبرك بألا تنزعج؛ فأيًا كانت الطرق التي ستأخذها من هنا، ستأخذها الطرق دائمًا إليك من جديد"(٣٠٨)

جورج الآن على اتصال؛ إذ يمكنه أن يسمع ماما داي، ويمكنها أن تعده بأن كوكوا (طفلة النعمة)ستسمعه هو أيضًا ذات يوم، وهذا دليل حصلنا عليه نحن القراء من المناجيات المتبادلة بين الاثنين. ستكون كوكوا متلقية

لكثير من المعرفة الضرورية عن الجماعة، ولكن من المهم أن نلاحظ أن ماما داي لها دور خاص بالنسبة لجورج في تحصيل كوكوا لتلك المعرفة. وبعبارة أخرى، فإنه لم يعد ممكنًا أن نفصل بين عالم جورج أو طريقته في المعرفة، وبين عالم كوكوا وويلو سبرنجز وطريقتهما في المعرفة. ليس هناك الآن سوى طريقة واحدة، وكل المعرفة ستأتي من خلال كوكوا، ابنة ويلو سبرنجز ولكن أيضًا زوجة جورج المنتمي للجانب الأساس. لقد ذهبتْ بعيدًا في الماضي، وستحتاج إلى فعل ذلك مرة أخرى في المستقبل، قبل أن يكون بإمكانها أن تتعلم الأسرار التي لا تزال مدفونة. وستتعلم هذه الأسرار بشكل جزئي لأنها كانت "مربوطة بجورج عقلاً وجسدًا"، وجورج مربوط بها إذ يموت من أجلها.

ولكي نفهم تصويب سلوك كوكوا (ونقبل به نموذجًا نحتذيه) فإننا نحتاج إلى النظر في عضو آخر من أعضاء جماعة ويلو سبرنجز، ذهب هو الآخر إلى الجانب الرئيس، ولكنه لم يحقق ما حققته كوكوا من نجاح. هذه الشخصية هي ولد ريما ''Reema's boy''، وهو واحد من شخصيات رواية نايلور التي لا تنسى، مع أنه لا ذِكرَ له إلا على نحو بالغ الإيجاز:

> **الشخص الذي له رأس على شكل كمثرى، قفل فارًا من واحد من أولئك الزملاء المرحين في الجانب الرئيس، جارًا كراساته وجهاز تسجيله وطريقة مرحة في قلب شفته وطقطقة أسنانه، مستثارًا ومصرًا على وضع ويلو سبرنجز على الخريطة.**

كنا مؤدبين بما فيه الكفاية؛ فقد كانت ريما على الدوام مشوشة العقل إلى حد ما، ولم يكن بإمكانك أن تلوم الولد على تذكره أن جزءًا من مشكلات ويلو سبرنجز راجع إلى أنها قد وضعت على بعض الخرائط فورًا بعد الحرب بين الولايات. وحين أخذ ينظر حوله ويسألنا عن ١٨&٢٣، لم يكن هناك ما نفعله سوى الإشفاق عليه وهو يتلجلج حول "الإثنوجرافيا" و" ونماذج الكلام المتميزة" و"الحماية الثقافية" وأي شيء آخر بدا أنه يسعده أيما سعادة وهو يتحدث عنه إلى ماكينته الرمادية الصغيرة. كان يردد في كل جزء في المكان: ما معنى١٨&٢٣ ؟ ما معنى ١٨&٢٣؟ ونحن جميعًا أخبرناه الحقيقة بأمانة الله، هذه فقط طريقتنا في قول شيء ما.(٧).

ليس غريبًا أن يشار إلى ولد ريما دائمًا بهذه الطريقة تحديدًا؛ إذ يُحكَى عنه من منظور جماعة ويلو سبرنجز. وعلى الرغم من أنه ربما يصير باحثًا بالنسبة للعالم الخارجي، فإنه لا يمكن أن تصبح له هوية في عالم ويلو سبرنجز إلا من خلال علاقاته. لم نعثر له على اسم قط، هو دائمًا ابن أمه، ولد ريما، ويبدو أمرًا مشكوكًا فيه أن يفهم الأشياء على نحو خاطئ، لا لشيء إلا لأنه جاء من الجانب الرئيس. ولكن، كما رأينا، وحيث إن كوكوا كانت منتمية للجانب الرئيس، فقد أخذت تصبح مستمعة جيدة، وهو ما لم يكن ممكنًا أن يكون خطأه الفادح. إنه يتحدث إلى ماكينته بدلا من الحديث إلى الناس، لا يذكر جماعته وتاريخه. والصوت السردي يحافظ على تكراريته :"لِمَ لمْ يسأل مجرد سؤال؟"، وحين كان يجري في المكان لاصقًا ماكينته في وجه كل شخص، كنا نحن نجلس هنا، كل واحد منا، وكان هو واحدًا من أتباع ريما،

ونحن سنجبره(٨) ويأخذ الصوت بعد ذلك في تعداد من كان متاحًا للسؤال ، وماذا كان بودهم أن يحكوا له (٨-٩) والسلوك الذي جرى رسمه لولد ريما كان يتضمن تصعيد العلاقات الشخصية، وزيارة الجماعات في البيت، وشرب الماء المثلج أو الشاي معهم، والاستماع إلى قصص حياتهم. إن الصوت السارد يصف ما يسميه بعض الأنثربولوجيين (الذين تعلموا عن موضوعهم أفضل مما تعلم ولد ريما)"الوظيفةَ الجماعية"، أي استخدام الحديث باعتباره "وسائل للربط بين الأفراد في جماعات ذات هوية مشتركة"(فيليبسين Philipsen ١٩٨٩: ٧٩). وفي ويلو سبرنجز، كما في اليونان وغالبية الأماكن الأخرى، تتشابك حياة الناس بطرق متعددة، وهو ما يجعل إجابة سؤال واحد مثل "ما معنى ١٨&٢٣؟" صعبة. ما يمكن أن يكون قد سأل عنه ولد ريما، ولم تكن هناك أشياء لتظهر هذا السياق الكامل" ربما أمكنه أن يسأل كلوريس Cloris عن الانحناء في عمودها الفقري الذي جاء من موسم الزراعة حين حطم البغل ساقها، فحملت زمامها وحافظت على جر المحراث بظهرها، ستخبره وينكي Winky عن الزفت المغلي الذي أتلف ركن عينها اليمنى، في الصيف الذي لم نأخذ فيه سوى سبعة أيام لإعادة بناء الجسر، بحيث أمكن نقل الجثث القليلة التي تركناها بعد العاصفة قبل أن يستقر فيها العفن... الآن لا يريد حقًا أن يعرف ما معنى 23 & 18، أو لا يودّ أن يسأل(٨). لقد كان بإمكانه أن يسمع هذا كله، لكنه لم يفعل، رغم الصوت الجماعي الذي أوقف إمكانية أن يظل يتعلم، ولو بمجرد مشاهدة "كوكوا في أي من هذه المرات، آتيةً من شارلستون Charleston"(١٠).

إن الصوت الجماعي للراوي، يمتد ليغطي هذا المثال المقابل، فكوكوا تعرف السلوك الواجب لحاكي القصة:

تذهب على الفور إلى ميس أبيجيل لتهوية الغرف وفتح حقائبها، بعدها تكون على الطريق تنادي ماما داي، تلك التي ستأتي إلى باب المقطورة وتهزه بينما كوكوا تتجه في طريقها إلى بقة القرانيا في غابة السنديان، تتوقف وتضع قطعة من الطحلب في صندلها مكشوف الأصابع، ثم تذهب في مقابر الماضي تلك إلى موضع تخفض فيه من معدل الصوت، إلى الجنوب قليلا من دائرة السنديان تلك. لو كانت صبورة، وظلت هناك بطرق بسيطة، ستدرك إذن أنها كانت هناك لتلتقي بزوجها الأول ، فيتحدثان عن ذلك الصيف منذ أربعة عشر عامًا حين تركت هي المكان، بينما ظل هو. وحيث إنهما هناك هي وجورج لساعتين جميلتين أو نحو ذلك، لم يقل أي منهما كلمة واحدة، وتمكن ولد ريما من سماع كل شيء أمكنه أن يسمعه ويحكيه عن 23 & 18.

ولكن عند التفكير ثانية، فإن الشخص الذي لم يعرف كيف يسأل، لن يعرف كيف يستمع(١٠)

وإذن، فولد ريما يحتاج إلى أن يشاهد، أن يكون صبورًا. ما سيراه لو ظل واقفًا وشاهد، هو ميل كوكوا للعلاقة، تهدم بيت جدتها وتهنئ عمتها الكبيرة. تظهر احترام التقاليد بوضع الطحلب على حذائها. تذهب إلى المكان الذي يمكنها فيه أن تتحدث هي وجورج. وتؤمن بأنهما يمكن أن يتواصلا. في هذا المجتمع تلعب هذه الأفعال والمواقف دورًا تواصليًّا phatically بالمعنى الذي أشار إليه ياكوبسون منذ قليل؛ فهما يرسخان أن خيوط التواصل

مفتوحة. والحقيقة التي تبدو مثار مفارقة هي أن كوكوا وجورج يتواصلان في كل شيء من دون كلمات (فلا أحد منهما قال كلمة واحدة). وأنا أؤكد إلى أي مدى كانت متوجهة نحو التبادل – هي وكل من يستطيع تقليدها. إن علاقة كوكوا وجورج توضيحٌ تامٌّ لفكرة جوفمان القائلة بأن العروض statements والردود replies لا يشترط أن تكون لفظية.

لقد ترعرعت كوكوا في بيئة استماعٍ وحكيٍ مناسبة؛ إذ لم تكن – في أعقاب موت زوجها – بقادرة على الاستماع إليه. وتمامًا مثلما كانت نينا مع إيكافي، كان على كوكوا أن تتعلم أولاً كيف توقف حزنها على نفسها، قبل أن تتمكن من بدء الحزن عليه (٣٠٤، ٣٠٧، ٣٠٩). وما إن يجري تعلم هذا النوع من الحداد، يمكنها أن تصبح منفتحة ومتوجهة نحو جورج بطريقة تسمح لها بسماعه، حتى على هذه المسافة البعيدة من الحياة. ومهارات الاستماع المتطورة تلك من قِبل كوكوا، تتأكد من خلال سلسلة المناجيات بينها وبين جورج، وهي المناجيات التي يتألف منها جسم الخطاب الذي نقرؤه. وهذه السلسلة تشكل علامة واضحة على أن كوكوا قد **تغيرت** بتعلمها الاستماع، وبمساهمتها في هذا النوع من الحكي.

في الصفحة الأخيرة من الرواية (أغسطس ١٩٩٩) تصبح كوكوا مقيدة بجماعتها، بطريقة أشد عمقًا مما كانت عليه في سماعها لجورج؛ فكوكوا وجدتها سفيرا Sapphira تريان كلا منهما الأخرى. ويلاحظ الصوت السارد تحولات كوكوا: " لها وجه أُعطِي معنى السلام، وجه مستعد للبحث عن الأجوبة، بحيث لم تعد هناك حاجة للكلمات وهما تغلقان عينيهما على بعد

المسافة"(٣١٢) هذا التبادل للنظرات مع جدتها يشير إلى اليوم الذي تتبأت به ماما داي، حين تكون كوكوا قادرة على سماع ما هو أكثر، أي " جوانب من القصة الكاملة"، ليس القصة المحدودة المتعلقة بما حدث في الصيف الذي مات فيه جورج، بل قصة الجماعة كلها التي لا تشكل هذه الأحداث سوى جزء صغير منها. ستتعلم كوكوا القصص الأساسية الخاصة بجماعة ويلو سبرنجز، بما في ذلك مثلاً اسم المرأة التي أغلقت عينيها معها (سافيرا)، وهو شيء لم يكن ليفتح مع ماما داي، برغم أنها كانت تكتم معارفها التي ستكشفها لابنة أخيها الكبيرة.(٣٠٨).

وكما ذكرت من قبل، فإن الرواية تؤطرها أجزاءٌ مرويّةٌ بصوت ضمير المتكلم الجمع، الذي يتموقع في ويلو سبرنجز في أغسطس ١٩٩٩، ويخاطب "أنت" غير محددة. هذا التاريخ لابد أن يلفت انتباهنا، خصوصًا حين ندرك أن الصوت ينبع مما كان مستقبلاً بالنسبة لقراء نايلور الأوائل عام ١٩٨٨:

> **فكِّرْ في الأمر: لا أحد يتكلم إليك حقًّا. نحن نجلس هنا في ويلو سبرنجز، وأنت يا الله تعرف أين. إنه أغسطس ١٩٩٩، لا شيء سوى فرصة محدودة بأنه موجود معك في الموسم نفسه. أوه، اسمع، اسمع بجد هذه المرة، الصوت الوحيد صوتك أنت، ولكنك استمعت للتو إلى أسطورة سافيرا وادي، رغم أنه لم يتفوه أحد هنا باسمها. لقد كان أن استمعتَ إليها بالطريقة التي نعرفها، الجلوس على شرفاتنا وقطف بازلاء يونيو. إسكات سعال رضيع في منتصف الليل. تفكيك محرك سيارة، لقد استمعتَ إلى هذا من دون روح حية واحدة تنطق بكلمة (ص ١٠٩).**

هذه القطعة يؤطرها تقابلٌ بيننا وبين ولد ريما المضلل: "وهو لا يمكنه الاستماع إليهم بالطريقة التي تجاوزتَها في الاستماع إلينا حتى اليوم"، "ويا له من مسكين، ولد ريما الذي لم يستمع مثلك إلى كوكوا وجورج يجلسان تحت شجر السنديان، أو هو لن يترك هنا ومعه قصة كاملة " تتبعه على الفور. هناك جوانب متعددة من نموذج الحكي هذا، لها تأثيرها المباشر على فهم الحديث في رواية "ماما داي".

وبينما كان الرواة في رواياتنا في القرن التاسع عشر يودون لو كان القراء مستمعين، وبينما كان قيامنا بالاستماع في رواية تاشيتسيس تتضمنه ضمائر المخاطب المتعددة مع غياب الإشارة إلى القراءة، يخبرنا الراوي هنا وبوضوح، أننا **نستمع** إلى قصة. وسيكون وضعًا نموذجيًّا بالنسبة للكاتب وللقارئ أن يكونا في مكانين مختلفين، وأن ينخرطا في أنشطتهما في زمانين مختلفين، غير أن الاستماع إلى قصة وأنت في زمان ومكان مختلف عمن يحكي لك أمر مربك، ما لم تكن القصة مذاعة أو مسجلة وأعيد تشغيلها، وهو ما لا توجد إشارة إليه هنا.

وعلاوة على ذلك، فإن هذه القطعة تقول لنا أن لا أحد يحكي القصة؛ فكيف "استمعنا" إليها إذن؟ نحن نستمع إليها بالطريقة نفسها التي "عرفها بها" الراوي الجماعي. وكيف عرفها أفراد الجماعة؟ عرفوها باعتبارهم أعضاء في الجماعة: الجلوس على شرفاتنا، وقطف بازلاء يونيو، وإسكات سعال رضيع في منتصف الليل، وتفكيك محرك سيارة ؛ أي كل الأشياء البسيطة التي تشكل الحياة اليومية للجماعة. إنهم يعرفون القصة بكونهم في المكان الذي حدثت فيه، وبالتصرف كجزء من جماعةٍ ذلك تاريخُها. إن كونهم جزءًا من الجماعة يعني كونهم جزءًا من نسيج العلاقات (بخلاف ولد ريما الذي

ينسى أن يميل ناحيتهم). وهكذا، لكي نقلب المنطق، فإن القراء الذين يقال لهم بطرق غير محددة إنهم يستطيعون "سماع" القصة، لابد أن يصيروا أعضاء في الجماعة من خلال محو الفروق بين حياتهم والحياة التي قرأوا عنها، وهذا موقف مماثل للطريقة التي تمحو بها كوكوا الخط الفاصل بينها وبين جورج.

وتنطوي هذه الصفحة أيضًا على اختلاف بين "معرفة" قصة، و"سماع" قصة؛ إذ يعرف أعضاء الجماعة أن المخاطبين في الرواية يسمعون. ولا تمتد "المعرفة" في هذا السياق على الأقل بحيث تكون قدرة على وضع القصة في كلمات، بينما يكون بمقدور "السماع" أن يفعل ذلك (لأن المخاطبين يتعلمون أسطورة سافيرا وادي Sapphira Wade ، رغم أنه لا أحد هنا يتفوه باسمها). وماما داي لا تعرف اسمها؛ ففي اللحظة التي تنتهي فيها القصة، حتى كوكوا لا تعرف اسمها، غير أن القارئ/ المخاطبين يعرفون الاسم. بل إننا نحصل على شجرة عائلة أبناء الداي و"فاتورة بيع" سافيرا كاملة، جنبًا إلى جنب مع خريطة ويلو سبرنجز، وذلك في عتبة النص – أي ذلك الجزء من النص الذي يتلقاه القراء وحدهم، بينما لا يتلقاه الرواة ولا المروي عليهم ولا الشخصيات في النص(٥٠). أو فلنقل إننا نحصل على القصة كاملة.

---

(٥٠) العتبة، مثل "النحن" الجماعية في الصوت السارد، عنصر مهم من عناصر إعادة تشكيل الصوت في رواية "ماما داي". والعتبة كما ناقشنا من قبل، جزء مهم في قصص العبيد في القرن التاسع عشر. ويركز مضمون الوثائق التي تتضمنها رواية نايلور على أن السود هنا يحكمون أنفسهم. بل إنني أقرأ "النحن" الجماعية في رواية نايلور وكأنها إعادة صياغة لصوت ضمير المتكلم المفرد لكثير جدًا من النصوص الراسخة في الأدب الأفريقي الأمريكي، مثل كتاب جونسون Johnson "سيرة ذاتية لرجل كان ملونًا" *Autobiography of an Ex-Colored Man*، ورواية رايت Wright "ولد

ويعني هذا – في منظومة القيم في ويلو سبرنجز – أننا نحن المخاطبين في الرواية أفضلُ المستمعين. ولكن كما في استراتيجية لوكيس عندما يحكي إلينا، فإن من المسموح به تمامًا، أن نغطَّ في نوم عميق لأننا لن نفقد شيئًا مهمًا، بينما يكون علينا بطبيعة الحال أن ننتبه انتباهًا شديدًا لو أردنا أن نحصل على القصة الكاملة.. وأظن أن استراتيجية "النحن" الجماعية هنا، هي أن تكلل جهودنا من البداية بالنجاح، فتجعلنا أكثر إدراكًا لما يجب علينا أن نفعله لكي نحقق ذلك النجاح. أن "تسمع" كل شيء دون أن يخبرنا أحد بشيء، أي أن نتحدث مع ماما داي، لابد أن نرد على القصة بالاستجابة لكل مسئوليات الاستماع. وعبر الانتباه للنموذج الإيجابي لكوكوا والنموذج السلبي لولد ريما، يكون لدينا كل ما نحتاجه لمعرفة تلك المسئوليات. نحن نعرف أننا نحتاج إلى أن تكون لدينا الرغبة في التفكير في أنفسنا كجزء من الجماعة، بأن نكون حاضرين في العلاقات وأن نسأل الأسئلة الصحيحة. ونحن نعرف بأن نجاحنا الخاص في "سماع" القصة الكاملة، يحمل معه مسئوليةَ نقْل ما سمعناه.

وما القصة التي نريد أن ننقلها هنا؟ إنها قصة عن خلق العلاقات التي تبني الجماعة، والإبقاء على هذه العلاقات. إنها الكلمات بصفتها جسورًا بين الأفراد، في استعارة باختين التي صدرنا بها هذا الفصل. والحق أن الجسور والأيدي الرابطة تقوم بدور الرموز الكلية بالنسبة لموضوع الرواية. وحتى

أسود"*Black Boy* ، ورواية إليسونEllison "رجل غير مرئي"*Invisible Man*. الأمر كما لو أن نايلور تقول: انتهى وقت الفرد، وهذا وقت الجماعة لتحكي قصتها.

نعبر عن هذه الفكرة نفسها بعبارة أقرب إلى إطار الحديث الخاص بدراستنا، فإن رواية "ماما داي" تدور حول تعليمنا كيف نقول: "أنتم" بعبارة مارتن بوبر، أو تعليمنا كيف "نتوجه نحو التبادل" بعبارة جوفمان. وحين يدرك المرء ذاتية الآخر إدراكًا كاملاً، لا يكون بمقدوره أن يملك الآخر. هذا الدرس يربط بين كل حبكات رواية نايلور، أي حبكة جورج وكوكوا، وحبكة بيرنيس وولدها المحبوب "سيزار الصغير"، وحبكة روبي وجونيور لي. إن الحب على هذا النحو يفضي إلى الجماعة، تمامًا كما يدرك باسكومبي وادي أن "إيمانه بالحق" لا يعني فقط أن عليه أن يحرر عبيده، بل إنه لا يستطيع – وهذا هو الأهم – أن يمتلك سابيرا. وهذه المعرفة تفضي إلى خلق ويلو سبرنجز، جماعة من ملاك الأرض السود[٥١]، مستقلة وقادرة على البقاء.

وأعتقد في هذا السياق، أن من المهم أن نلاحظ أنه لا توجد وصفات لعِرق المخاطبين، للـــ "أنت" التي تخاطبها "النحن" الجماعية في الرواية. وأظن أن هذا الغياب للتوصيف العِرقي يلعب دورًا مماثلاً للدور الذي تلعبه "النحن" الجماعية، حين تكلل جهودنا بالنجاح بصفتنا أفضل مستمعين في القاعة، كما يلعب دورًا مماثلاً لدعوة لوكيس لنا لكي نغط في النوم. هذه الخطوات تتحدانا بشكل مطلق أن نواجه القضية المسكوت عنها، وهي في هذه الحالة قضية العرق. وأي شخص – أسود أو أبيض، أو أيا كان – يحترم تاريخ ويلو سبرنجز، كجماعة تتميز تمامًا بالعرق الذي ينتمي إليه أبناؤها، يمكنه أن "ينضم" للجماعة بسماع قصتها ونقل هذه القصة. وبهذا

(٥١) تشير فاولر Fowler إلى شيء من هذا ، لكنها تؤطر الرواية بشكل أكثر سلبية؛ إذ تكشف عن " القوى المدمرة في الحب القائم على الامتلاك"(١٩٩٦: ١٠١).

المعنى أيضًا، فإنني أعتقد أن رواية " ماما داي" يجب النظر إليها باعتبارها استجابة للنداء الذي وجّهته رواية "عبدتنا".

إن القصص النثري في صيغتي هذه التي أسميها "الحكي"، يشير إلى أن بإمكاننا – تمامًا مثل تلك الأرملة في قرية أبي – أن نكون في علاقة مع أناس هم على "الجانب الآخر" من الحياة، أو على "الجانب الآخر" من التعامل الأدبي، وذلك بأن نؤمن أن بإمكاننا أن نكون في علاقة معهم، بالاستماع إليهم على نحو ملائم، وبنقل قصصهم التي استمعنا إليها عندهم.

الفصل الثالث

الشـهـادة

(الحديث بصفته معاينة)

"لا، لا تنسَ الأمرَ، لا تمحُهُ، لا يمكنكَ
أن تمحوَه، فقط سُقْهُ في قصة"

جراهام سويفت: ووترلاند

كثيرًا ما نتذكر مقالة فالتر بنيامين Walter Benjamin عام ١٩٣٦ بعنوان " الحكواتي" The Storyteller؛ نظرًا لزعمها أن نشوء فن الرواية جاء على حساب الحكي. وأود هنا أن أستعيد ما قاله بنيامين من أن ما ينطوي عليه التواصل من نقل للخبرة، كان آخذًا في التضاؤل. ويشير بنيامين تحديدًا إلى حادثة تاريخية كثيرًا ما يَعدُّها المحللون الثقافيون في زمنه وفي زماننا، نقطةَ تحول في الحضارة الغربية؛ أعني الحرب العالمية وما أعقبها. يقول بنيامين في صياغة عاطفية:

> **لم يحدث أن تعرضت خبرة للإنكار على هذا النحو الموغل، أكثر مما تعرضت الخبرةُ الاستراتيجية من قِبَل الحرب التكتيكية، والخبرةُ الاقتصادية من قبل التضخم، والخبرةُ الجسدية من قبل الحرب الميكانيكية، والخبرةُ الأخلاقية من قبل ذوي السلطان. إن الجيل الذي كان يذهب إلى المدرسة على عربة تجرها**

الجياد، وقف الآن تحت السماء المكشوفة في الريف، حيث لم يبق شيءٌ على حاله سوى السحب. ووراء تلك السحب، في حقل تجتاحه السيول والانفجارات المدمرة، كان الجسدُ الإنساني الواهنُ المُنهك.

(١٩٦٩: ٨٤، ١٩٧٧: ٤٣٩)

".. والنفسُ الإنسانيةُ المنهَكة"، هذا ما سأضيفه أنا. ورغم أن بنيامين لا يستخدم كلمة الفجيعة ''trauma'' ، فإنه يصف ظاهرة الفجيعة، بمعناها المستخدم حديثًا، أي بمعنى الجروح النفسية[١]. وهو يلاحظ أن "الناس قد عادوا من ميدان المعركة وقد خيم الصمت عليهم"؛ وظهرت الروايات التي كتبها بعضهم حول الحرب متأخرة عشر سنوات، وتواصلت مع "أي شيء إلا الخبرة التي تنتقل من فم إلى فم"(٨٤). وفي أواخر مقالته يربط بنيامين مثل هذه الروايات بـــ"المعلومات"، بالحقائق المستهلكة، المعزولة عن حياة السارد والقارئ (٨٨-٩٠).

وبينما لم يوضح بنيامين قط، ما إذا كان يقصد بهذه المقارنة تشويهَ كل الروايات، فإن ما تسعى إليه دراستي هو القول بأن تلك "الخبرة" ما تزال متداولة في بعض قصص القرن العشرين. وفي هذا الفصل أختص بالنظر رواياتٍ يكون الحديث فيها متعلقًا بخبرة الفجيعة. وأنا أسمّي مثل تلك النصوص "سرود شاهد العيان" witness narratives، وأسمّي عروضها وردودها "شهادة عيان"

(١) ملاحظات بنيامين حول المعركة الحديثة تردد أصداء من فرويد، الذي كانت لقاءاته مع الجنود العائدين من الحرب العالمية، قد دفعته إلى الاتصال بالمصابين بعصاب الحرب وعصاب الحوادث، وهو ما تطور وانتهى إلى نظرية رسمية في ظاهرة الفجيعة (انظر كاروث ١٩٩٦، ص ٥٨-٦٧).

witnessing و"مشاركة في شهادة العيان" cowitnessing[٢]. وبينما لا تعد هذه الروايات "حكيًا" بالمعنى الذي يقصد إليه بنيامين، أي تقديم "النصح"(٨٦)، أو نقل "الجانب الملحمي من الحقيقة، والحكمة"(٨٧)، ولا بالمعنى الذي قصدتُ إليه في الفصل السابق، أي التركيز على الاستماع اليقظ للقصص، ونقلها؛ فإن هذه الروايات تكشف عن ميل إلى التبادل. ومهما يكن من أمر، فإن إدراك الشهادة بصفتها حديثًا أمرٌ صعب؛ ذلك أن طبيعة الفجيعة نفسها، تتطلب أفكارًا معدّلة عن "التبادل" و"الخبرة" و"القصة"، ومن ثم أفكارًا معدلة أيضًا عن "العرض" و"الرد". وأعتقد أن ذلك ما جعل بنيامين يقرأ تلك الروايات بصفتها "معلومات". وعليه، فسأبدأ بما تعنيه الشهادة عن الفجيعة في موقف التحليل النفسي، ثم أطرح تصورًا للشهادة في سياق أدبي، وأنتهي إلى توضيح تصوري بأعمال فعلية من القصص النثري.

الفجيعة، والسرد، والذاكرة

يستخدم مصطلح "فجيعة" في الأدبيات التكنيكية والعلمانية، ليشير إلى القوى أو الآليات التي تتسبب في التشوه النفسي، وليشير في الوقت نفسه إلى

---

(٢) المصطلح الذي أستخدمه هنا "سرد شاهد عيان" witness narrative يجب ألا يختلط بمصطلح كوهن "سيرة شاهد العيان" witness biography (١٩٨٩، ٢١ن، ص ١٣، وانظر أيضًا فريدمان ١٩٥٥، ص ١١٧٤، ١١٧٥) ولا بمصطلح شتانزيل "سرد الهوامش" peripheral narration (١٩٨٤، ص ٢٠٥-٢٠٩) حيث يقوم سارد بضمير المتكلم بحكي قصة شخص معين عرفه أو يعرفه. أما سرود المعاينة كما أعرفها هنا فليس من الضروري أن يرويها سارد بضمير المتكلم.

الحالة النفسية الناتجة عن ذلك. ففي كتابها المرموق "الفجيعة والشفاء *Trauma and Recovery* (١٩٩٢) تتخذ المعالجة النفسية جوديث هيرمان Judith Herman الخطوة المستبصرة الجدلية، للربط بين ثلاثة أنماط من الفجيعة بالمعنى الأول، وهي: الحرب الحديثة، والعنف الأهلي، والهيمنة الشمولية، سواء مارستها حكومات، أو أفراد أو طوائف دينية. إن الأحداث الفجائعية، التي تضم عادة "تهديد الحياة، أو السلامة الجسدية، أو صدامًا شخصيًا - وعن قرب - مع العنف والموت" (هيرمان: ٣٣) ينجم عنها ضحايا يشتركون في أعراض متشابهة، وهذه هي الفجيعة بالمعنى الثاني[٣]. ورغم عقود من مواجهة الأعراض، لم تتمّ "شرعنة" ضحايا الفجيعة إلا حديثًا، بواسطة المؤسسة الطبية الأمريكية، التي أعطتهم (عام ١٩٨٠) صفة مرضية محددة : "تشوه ناتج عن عقدة ما بعد الفجيعة"(Complex (ptsd Post-Traumatic Stress Disorder. ويتميز هذا المرض بتبلّد الضحية، وانعزالها، وانسحابها، وتشوشها في العلاقات الحميمة، والانزعاج الدائم،

(٣) وكما رأينا في بداية هذا الفصل، فإن بنيامين Benjamin ، وهو معلق ثقافي، كان قد ربط قبل عقود بين ظاهرتي البينية والجماهيرية. ولم تستغرق الجمعية الطبية، وجمعية التحليل النفسي بالتحديد، وقتا طويلاً لتحقق هذه الرؤية نفسها. وقد تابعت بريسونBrison (١٩٩٩) وهيرمانHerman (١٩٩٢) في محاولة لحصر بحثي في الفجيعة بصفتها فعلاً يتسبب فيه عن عمد بشرٌ آخرون؛ ذلك أنهم يؤثرون في إحساس الناجين بأنفسهم، ويؤثرون من ثم بطرق معينة في العلاقات فيما بينهم.

وإيذاء الذات، والميل إلى الانتحار، وتبدد الشخصية، والهلوسة، وفقدان الذاكرة، واستعادة الخبرات السيئة[٤](DSM-IV 1994: 424–29) .

يبدو أن "التشوه الناتج عن عقدة ما بعد الفجيعة"ptsd ينشأ عن انعدام قدرة الوعي على استيعاب الأعمال الوحشية؛ "فالحدث الفجائعي - طبقًا للمعالج النفسي دوري لوب Dori Laub– ورغم أنه حدثٌ حقيقي، فإنه يقع خارج مقاييس الواقع المعتاد، كالسببية والتتابعية والزمان والمكان"(فيلمان ولوبFelman and Laub ١٩٩٢، ص : ٦٩). وبعبارة كاروث، فإن الفجيعة "تقع في مكان يصعب الوصول إليه"(١٩٩٥ أ، ص: ١٥٢). إن كثيرين من ضحايا الحوادث والاعتداء يؤكدون كيف أن العقل - ودون قرار واعٍ - يمحو اللحظة التي تركت أثرًا، وقد يقع انقطاع في تذكر تجربة وقوع الفجيعة(فان در كوك van der Kolk وفان در هارتvan der Hart ١٩٩٥، ص ١٦٨). قد يصعب التنبؤ بمصيبة الفجيعة (ومن ثم يصعب تحاشيها أو منعها)؛ ذلك أن ما هو فجائعي بالنسبة لشخص ما قد لا يكون كذلك بالنسبة لشخص آخر (فايجرين Wigren ١٩٩٤، ص ٤١٧ ، وكاروث Caruth ١٩٩٥ أ ، ص ٤). وعلاوة على ذلك، فإن دليل الفجيعة قد يظهر على السطح أول ما يظهر، ليس في صورة رواية لفظية لما وقع من عدوان، بل في صورة عرَض - أي في صورة واحد من الأعراض التي سردتها للتشوه

---

(٤) انظر أيضًا هيرمان Herman ١٩٩٢: ١٢١، وكاروث Caruth ١٩٩٣:٢٤، و١٩٩٦:١١، وفريدريك Frederick ١٩٨٧:٥.

الناتج عن عقدة ما بعد الفجيعة مثلاً. وقد تكون هذه الأعراض وحدها هي ما يعلن عن الحالة السيكولوجية للضحية. فلنقل إن الحقيقة تظهر للعيان، بسبب ما يسميه هرمان جدلية الفجيعة، أي تناوب عمليات التمثل والنسيان والتذكر والتكتم، حيث ينتصر التكتم في النهاية لسوء الحظ (١٩٩٢، ص : ١-٢)

ويتضمن التعافي أن تتجاوز الضحيةُ الصمتَ، وأن تتجاوز الانسحابَ من الشهادة على ما حدث. أو فلنقل إن الضحية تنتج سردًا للأحداث الفجائعية، وإنتاج هذا السرد الذي قد يساعد على الشفاء أمرٌ غاية في الصعوبة، فالحادثة التي تحتاج إلى الحكي، ربما لم تعشها الضحية وهي في حالة وعي كامل. "بل إن ما يتسبب في الفجيعة .. هو صدمة تبدو وكأن لها وقعَ التهديد على الحيز المكاني للجسد، لكنها في حقيقة الأمر، انقطاعٌ في معايشة العقل للزمن" (كاروث Caruth ١٩٩٣، ص ٢٥). إن تعافي الضحية يتطلب ترجمة هذا الانقطاع إلى ما أسماه بيير جانيت Pierre Janet – تلميذ شاركوت Charcot ومعاصر فرويد Freud ، والذي كان عمله عن الهيستريا في سالبيتريبه Salpetriere محطَّ إعجاب واسع في بدايات هذا القرن(٥) – ما

(٥) يمكن اكتشاف مكانة جانيت Janet في أوائل القرن العشرين من خلال حقيقة أنه هو، وليس فرويد، من ألقى المحاضرات الافتتاحية عند افتتاح المبنى الجديد لمدرسة هارفارد الطبية Harvard Medical School في نوفمبر ١٩٠٦. (طبعة جانيت ١٩٦٥ هي صورة بالفاكس من طبعة هذه المحاضرات ١٩٢٩، وهي المحاضرات التي نشرت أصلاً عام ١٩٠٧). ورغم أن عمل جانيت كان قد أصبح نسيًا منسيًا في منتصف القرن العشرين، فإن هناك اهتمامًا به يتجدد، نظرًا لأن علم النيوروبيولوجي قد ولد في جزء كبير منه، عبر الحديث عن الطريقة التي تعمل بها الفجيعة.

أسماه: "ذاكرة سردية"، وهي قدرة على تصور الأبنية العقلية التي تجعل للتجربة معنى(جانيت ١٩٢٨). إن فهم كيف تتحول الأعراض الفجائعية إلى ذاكرة سردية، وكيف يكون دور المستمع- الشاهد في هذه العملية، أمرٌ حاسم لمشروعي في قراءة الشهادة السردية، وهي شكل من أشكال الحديث.

ويميز فان در كولك Van der Kolk ، وفان در هارت van der Hart ، كما فعل جانيت Janet ، بين ثلاثة أنواع من الذاكرة على الأقل: " ذاكرة العادة"، وهي الذاكرة التي نشترك فيها مع الحيوانات، والتي تشير إلى "التكامل الآلي للمعلومات الجديدة، دون التفات كبير إلى ما يحدث"، و"الذاكرة المعتادة أو السردية"، وهي مقدرة يتميز بها الإنسان، و"ذاكرة الفجيعة"، ومن الواضح أنها مقصورة أيضًا على البشر، لكنها ليست ذاكرة بالمعنى الشائع القائم على استدعاء شيء ما تعلمناه من قبل، وإنما هي عودة إلى حادثة فاجعة في صورة " أحاسيس ملموسة، أو صور مرعبة، أو كوابيس، أو تمثُّل للسلوك، أو تركيبة من كل ذلك"(فان در كولك وفان در هارت ١٩٩٥، ص ١٦٣). ولهذه الأسباب فإن المصطلحات الأوضح وصفًا من مصطلح "ذاكرة الفجيعة"، هي مصطلحات "تمثُّل الفجيعة" أو "استدعاء الفجيعة". وقد سمى جانيت هذه المصطلحات: "الأفكار الراسخة"[٦].

---

(٦) عبارة " الأفكار الراسخة"*idee fixe* تعود إلى نصف قرن على الأقل قبل أن يستخدمها جانيت لوصف هذه الظاهرة السيكولوجية (انظر مدخل "الأفكار الراسخة" في قاموس روبرت الكبير للغة الفرنسية *Le Grand Robert de la langue francaise* ، ٥ (١٩٨٩): ٣٤٣) . وحول استخدام جانيت للمصطلح الذي بدأ استخدامًا عامًا ثم صار محددًا، انظر ١٨٨٩: ٢٢٨-٢٣٥؛ ١٨٩٨:٢؛ ٢٣٩ ١٩١١:٢٣٩-٣١٢؛ ١٩٢٥: ٥٩٦.

لقد أكد جانيت وفرويد وآخرون أن علاج مثل هذه الاستدعاءات للفجيعة، ينطوي على ضم "التجربة غير المنسوبة لأحد"، على حد تعبير كاروث (١٩٩٦)[٧]. وقد وصف جانيت المهمة فقال: "لا يكفي الوعي بالذاكرة التي تحدث آليًا، استجابة لأحداث معينة جارية، بل من الضروري أيضًا أن "يتعرف" الاستقبال الشخصي على هذه الصورة، وأن يضمها إلى الذكريات الأخرى"(نقلاً عن فان در كولك وفان در هارت ١٩٩٥، ص ١٦٧، وهي مترجمة بتصرف عن جانيت ١٩١١، ص ٥٣٨). والحقيقة أن جانيت قد فكر في الذاكرة "السردية" نفسها وكأنها فعل؛ إذ يقول: "إنها في الحقيقة، القيام بسرد قصة، فنحن معنيون هنا وعلى الدوام تقريبًا، بعملية لغوية مستقلة تمامًا عن موقفنا مما يحدث"(١٩٢٥، ص ٦٦١). وحيث إن مصيبة الفجيعة تنطوي على نوع من عدم القدرة على الفعل، فإن القيام بفعل تحويل الخبرة غير المستوعبة إلى قصة، يبدو كأنه تقدمٌ نحو الشفاء. وعلى وجه التحديد، فإن جانيت كان يعد مرضاه قد شفوا حين يتمكنون من "الحكي" حول فجائعهم بصور مختلفة، طويلة أو قصيرة، مضيفين أو حاذفين لتفاصيل معينة، اعتمادًا على من يحكون لهم (١٩٢٥، ص ٦٦١-٦٦٢، ٦٧٢-٦٧٣). ويمكن استثمار مراجعة هذه النقاط حول جانيت وحول فهمنا الحالي

(٧) اعترض بريسون على تحليلات كاروث للفجيعة وكأنها تجربة "مفقودة" أو "غير منسوبة لأحد"، وأشار إلى أن " الحادثة – على الأقل في حالة حادثة فجائعية واحدة – جرى عيشها وتذكرها من ذلك الوقت، برغم أن التأثير العاطفي الكامل للفجيعة يستغرق وقتًا لاستيعابه والعمل فيه" (١٩٩٩:٢١٠) ويتفق بريسون مع جانيت وكاروث وفايجرين Wigren وآخرين، في أن استيعاب الفجيعة والعمل فيها ينشط عبر حكيها لآخرين يقومون بالدعم.

للفجيعة، من خلال سرد واحدة من الحالات التي يشير هو إليها مرارًا وتكرارًا[٨].

لقد عالج جانيت مريضة هيستريا تدعى "آيرين"Irene لما يزيد على عشرة أعوام، فقد فقدت أمها بعد أن كانت قد قضت ستين يومًا في الطريق إليها دون استراحة. غير أن آيرين لم تستطع استعادة حكاية موت أمها. في العزاء تصرفت بشكل غير ملائم تمامًا، كانت تتحدث وتضحك دون أن تذرف دمعة واحدة. وفي ذلك الوقت كانت قد اعترفت لسلباتييريه أن بإمكانها أن تكرر ما كانت قد حكته من قبل عن أمها، لكنها لم تتذكر الأحداث التي قادت إلى الفقد الشخصي المدمر أو أعقبته.

إذا أصررت على ذلك سأخبرك، "ماتت أمي" أخبروني أنها مسافةُ يوم واحد، واتفقت معهم ببساطة أن أترك كل شيء، ولكن لو أردت رأيي، أنا لم أكن مؤمنة بذلك. وكانت لديَّ أسبابي الحقيقة لذلك، إذا كانت أمي قد ماتت حقًا، ستكون قد ماتت في غرفتها، في تاريخ محدد، وأنا التي لم أتركها أبدًا واعتنيت بها أشد العناية، كنت سأراها. لو كانت قد ماتت، كانوا سيدفنونها ويأخذوني إلى الجنازة، لم يكن هناك جنازة، لماذا يريدونها أن تموت؟[٩]

---

(٨) لمراجعة قليل من مناقشات جانيت لحالة آيرين، انظر ١٩١١، ١٩٢٥، ١٩٢٨، ١٩٦٥. كما أن فان در كولك وفان در هارت يحكيان هما أيضًا عن عمل جانيت على حالة آيرين (١٩٩٥، خصوصًا صفحات ١٦٠-١٦٤)

(٩) الترجمة الإنجليزية لفان در كولك وفان در هارت ١٩٩٥: ١٦١، ومن جانيت ١٩٢٥: ٢٠٧-٢٠٨. وهناك نسخة من حالة آيرين مختلفة اختلافًا طفيفًا في جانيت ١٩٦٥: ٣٨.

ورغم أن آيرين لا تملك ذاكرة واعية بموت أمها، فإنها تجد نفسها في غرفة ما وفي وضعية معينة أمام سرير، إنها تتمثل أحداث تلك الليلة، وتصدر عنها إيماءات وكأنما تستعيد جثة ما، تعطيها أدوية، تنظف فمها، وتتحدث إليها. كان الوصف ثابتًا واستمر لساعات. وقد قادت هذه الحالة وغيرها من الحالات جانيت إلى خلاصة مفادها أن الأفكار الراسخة هي منظومة مختلفة من النشاط العقلي، أكثر مما هي ذاكرة عادية؛ ذلك أنها لا يمكن سردها، ولا يمكن تبنيها(١٩٢٥، ص ٦٦٣). إن تمثلات الفجيعة كما في حالة آيرين، تُعجِز الضحية؛ فآيرين على سبيل المثال "لم يعد باستطاعتها أن تعمل، لا تستطيع أن تنظم أفكارها في أي شيء، ليس لديها مشاعر طبيعية، ولا تريد شيئًا من أصدقائها" (١٩٢٥، ص ٦٥٨). كانت وحيدة ومعزولة، لا عن أقاربها وأصدقائها فحسب، بل عن نفسها أيضًا. إن عمل الذاكرة الذي مارسه جانيت مع آيرين (تحت التنويم في البداية، ثم بعد ذلك من خلال ما أسماه "الاستيعاب") سمح لها في الحقيقة بأن تغير ما قالت وما فعلت. وفي النقطة التي اعتبرها جانيت نقطة دالة على شفائها، كان بإمكانها أن تحكي عن موت أمها في مجرد لحظات، وليس في الساعات التي تطلّبها تمثُّلها للفجيعة، وفي نسخ مختلفة، اعتمادًا على من تُوجّه الخطاب إليه (١٩٢٥، ص٦٨٠- ٦٨١). وبعبارة أخرى، فإن آيرين كانت قادرة على أخذ متن حكايتها أو "القصة" (بمعنى المواقف والأحداث التي تتألف منها الحبكة

في علم السرد)، وتقديمها وكأنها مبنى حكائي مختلف أو "خطاب" (أي الشكل والنظام المحدد لحكي تلك الأحداث)[١٠].

إن معالجين نفسيين مختلفين لضحايا الفجيعة، يعملون بطرق متشابهة على إبداع قصة مرنة لتجربة الفجيعة. وتفصّل فايجرين Wigren الأهداف المبتغاة من بناء مثل هذه القصة على هذا النحو: الالتفات إلى الإحساس المعيش، وتصوير عناصر مختلفة من البيئة الداخلية والخارجية لصلتها بالإحساس الذي عاشته الضحية، وبناء تتابعات سببية، وتبرير الأثر الناتج، ورسم الخلاصات التي ستقود السلوك في المستقبل وتسهم في الصياغة الجارية في سبيل رؤية للعالم وهوية شخصية (١٩٩٤: ٤١٥- ٤١٦)[١١]. أما كيف يجري تحقيق ذلك، فيظل أمرًا غامضًا، ولكن يبدو أن "الشخص الذي وقعت له الفجيعة، عليه أن يعود غالبًا إلى الذاكرة لكي يعمل على إكمالها" (فان در كولك وفان در هارت : ١٧٠)[١٢].

---

(١٠) يأتي مصطلحا متن حكائي *fabula* ومبنى حكائي *sjuzet* من المدرسة الشكلانية الروسية. ويقدم علم السرد عددًا كبيرًا من المصطلحات للتعبير عن التفرقة بين ما يسمى عادة في الإنجليزية بـــ"قصة"story وما يسمى "خطاب"discourse . انظر مصطلحي جينيت "قصة" و"خطاب" (١٩٨٠:٢٧) ومصلحي ريمون كينان Rimmon-Kenan "القصة" و"النص" (١٩٨٩:٣).

(١١) من الغريب أن صياغة جانيت قبل سبعين عامًا؛ تشبه هذه الصياغة (الصياغة نقلاً عن فان در فولك، وفان در هارت van der Kolk and van der Hart ١٩٩٥: ١٧٠-١٧١).

(١٢) يختلف ليس Leys مع تقييم فان در فولك وفان در هارت لدور النقاهة وحكي الذاكرة السردية في معالجة جانيت الفعلية لمرضى الهيستيريا(١٩٩٤:٦٥٨- ٦٦٠). ولمراجعة الخطوات التي أنجزها علم النيوروبيولوجي لفهم كيف تعمل ذاكرة الفجيعة،

ولأن معظم الضحايا يعانون من فوبيا الذاكرة الفجائعية، فإن إعادة النظر هذه لا يمكن إنجازها دائمًا إلا في حضور مستمع متعاطف ومنصت، أو بحضور "داعمين اجتماعيين مناسبين" (فايجرين ١٩٩٤:٤١٧)(١٣). وكما أكد لوب Laub حول عمله مع الناجين من الهولوكوست، فإن الإنتاج الفعلي لقصة الأحداث الفجائعية، لتلك القطعة المفقودة من التاريخ، يتضمن بالضرورة من يستمع لتلك القصة، "أي، من هو الشاشة البيضاء التي تعرض عليها الأحداث للمرة الأولى" (فيلمان ولوب، ١٩٩٢: ٥٧). من دون شاهد تُحكى معه القصة، ستظل الفجيعة على السطح مجرد عرَض في انتظار من يحكيها، مجرد تمثلات غير مستوعبة، كتمثلات آيرين لليلة وفاة والدتها مثلاً. مع ذلك وكما يقول لوب، فإن "الناجي حين يعرف أنه يُستمَع إليه، سيتوقف

انظر فان در كولك وفان در كارت ١٩٩٥:١٧٤، إم. فريدمان M. Friedman وآخرين ١٩٩٥. ولمراجعة مداخل حديثة في العلاج النفسي، انظر: فوي Foy ١٩٩٢، فايجرين١٩٩٤، كليبر Kleber وآخرين ١٩٩٥، مارسيلا Marsella وآخرين ١٩٩٦.

(١٣) قالت آيرين لجانيت: "عندما تجعلني أتذكر ذلك أخاف. إنه خوف لا أستطيع تجاوزه"(١٩١١:٥٤١). وأحد الأمثلة الصادمة – في دراسات العيادة والاختباء الحديثة، حول تجاوز المخاوف لحكي القصة، نظرًا لغياب الداعم الاجتماعي المناسب تأتي في كتاب أجاتي نيسولي Agate Nesaule "امرأة في العنبر"*A Woman in Amber* = ١٩٩٧ =، فقد كانت نيسولي الطفلة واحدة من ملايين المبعدين عن أوطانهم في شرقي أوروبا(لاتفيا Latvia في حالتها) عند نهاية الحرب العالمية الثانية. وفي مشاهد افتتاحية متعددة من مذكراتها، يصبح واضحًا أن نيسولي لا يمكنها أن "تحكي" ، إلا حين تشعر أنها آمنة بشكل حقيقي، ومعها محاور مهتم تمامًا، مثل حبيبها جون John ، أو طبيبتها إنجبورج Ingeborg. فجون مثلاً يطلب أن يستمع عن طفولتها قائلاً: "أنا أريد أن أعرف فعلاً، من فضلك احكي لي"(٩). أما إنجبورج فيلاحظ حزن أجاتي ويتعجب، ويظهر اهتمامًا وقبولاً هادئًا، مما يجعل أجاتي تشعر بأمان يكفيها لكي تحكي (٢٣-٢٤).

عن سماع نفسه أو الاستماع إليها"(٧١). وتنبه فايجرين إلى أن الشاهد المشارك عليه أن يراعي عدم ملء الفراغات نفسها، خشية أن يفقد المريض فرصة تسجيل غيابها، وهي خطوة ضرورية لتكمل الشاهد والشاهد المشارك، وللتعافي عمومًا (١٩٩٤: ٤١٨).

ويمكن للمرء من نماذج العلاج النفسي هذه، أن يصل إلى خلاصة زائفة، مفادها أن الفجيعة نوع من عوز الآخر إلى اللغة، عوز ينتظر من يدفعه إلى النطق، أو أن هناك نسخة واحدة "جيدة" من قصة الفجيعة. غير أن كثيرين من ضحايا الفجيعة، والباحثين، والمعالجين، يحذروننا من أنه لا يوجد حكي للحادثة نهائي "وموثوق به" (فيلمان ولوب ١٩٩٢:١٧١). وكما أدركت روبيرتا كولبرتسون Roberta Culbertson بعد محاولات متعددة لـ "حكي" الانتهاكات الجنسية في طفولتها: "مهما قلت.. لن يكون صحيحًا في الحقيقة، لأنه لن يكون ما عرفته أو شعرت به، فهذا لا وصف له" (١٩٩٥:١٨٩). ويلاحظ كاروث بذكاء أن الهدف من تشغيل الفجيعة ليس تحكمًا بسيطًا في الحقائق، أو إنجازًا "لمعرفة يمكنها فهم – أو تحديد – أين يكمن موقع الفجيعة بالضبط"(١٩٩٦: ١١١). وبروح مشابهة، ينبهنا لوب إلى أن العملية لا تكتمل أبدًا (٧٥)[١٤]. وهكذا، فإنه حتى استعارة لوب عن

---

(١٤) لاحظ الاختلاف في محاولة حكي هذا النوع من "القصة"، عن القصص التي تحتاج إلى تمريرها في نصوص من نوع الحديث الذي أسميته "الحكي". فحتى لو كانت بعض الأحداث في حياة إيكافي، أو تلك التي أدت إلى موت جورج، أحداثًا فجائعية بالمعنى الدارج، فإنها أحداث متاحة ومتجسدة بالنسبة لأولئك المنخرطين فيها، بينما لا تكون الأحداث كذلك بالنسبة لقصص الفجيعة، ربما لا لشيء إلا لأنها وجدت من المستمعين من يهتم بها بشكل حقيقي.

شهادة الفجيعة، باعتبار أنها "نقش في الصخر"، تبدو مضللة لأنها تعني أنه لا يوجد ما نبدأ منه، وأن المستمع سلبي، وأن نصًا متماسكًا ينشأ عن ذلك.

دوائر الشهادة السردية

لكي يقارب المرء عمليات السرد الأدبي للفجيعة، باعتبار أنها - بمصطلحات الحديث - بمثابة "عرْض" statement، فإنه لن يحدد فقط توصيفات جريمة العنف، بل سيبحث أيضًا عن العلامات الدالة على أن النص يتطلب "ردًا" ما، يبحث عن السياقات، بالمعنى الواسع لأي علامات على سياق الإنتاج أشرنا إليها في الفصل الأول. وقد يكون هذا، في سياق الفجيعة، هو أي شيءٍ يمكنه التواصل مع الفجوات، ولحظات الصمت، حتى القصص الكلية التي لا يمكن حكيها، أو لا يمكن حكيها كاملة. وعليه فإن بحوثًا كهذه تنظر في مستويي القصة والخطاب، مستويي إنتاج النص واستقباله. إن على المرء وبشكل أكثر تحديدًا، أن يبحث في الدائرة التواصلية، أي المكونات - عارضٌ (ضحية، شاهد، راو)، وقصة (حكاية الحادثة الفجائعية وعواقبها)، وممكِّن لتلك القصة (محلل، مشارك في الشهادة، قارئ) - التي تتمازج في الدائرة تمامًا وتتكامل. وأنا أريد - بتوسيع مفاهيم التحليل النفسي عن الشهادة بحيث تشمل التحليلات السردية لأعمال محددة من القصص النثري - أن أصف مواقف تواصلية مختلفة، وإن كانت مترابطة، وأفكر في هذه المواقف كأنها سلسلة من الدوائر. تتضمن هذه الدوائر شخصيات تعرضت للفجيعة وتحاول أن تشهد لنفسها، وتحاول أن تتكلم عن فجيعتها لشخصيات أخرى، وتحاول أن تتكلم

بالنيابة عن شخصيات أخرى؛ فالرواة يحكون قصصهم لقراء مفترضين (مروي عليهم)، والمؤلفون يدلون بشهادتهم لمعاصريهم من القراء التاريخين من لحم ودم، على خلاف القراء المفترضين الذين كانوا جزءًا من الدائرة السابقة.

وبينما يرتبط الاستخدام العادي والقانوني لفعل "يشهد" to witness بإدراك شيء ما عبر التجربة المباشرة، فإن العلاج النفسي يوضح كيف أن عملية "التذكر، والحكي"حول الفجيعة، فعلٌ اجتماعي، وليست فعلاً فرديًا. ويشير البعد الاجتماعي إلى شيئين معًا: النشاط الشخصي الذي يسمح لقصة الفجيعة بأن تظهر، وتأثير الفجيعة على المجتمعات التي تحدث فيها. إن التعاون من أجل بناء القصة، يشير إلى استخدام مصطلحات مثل "يشهد / يشارك في شهادة"، "شاهد/ ممكِّن"، بدلاً من استخدام مصطلحات معيارية مثل "مرسل/ مستقبل" أو "متكلم/ مخاطب" الموجودة في نظرية التواصل(١٥). وتأثير الفجيعة على المجتمع يغرينا بأن نأخذ في الاعتبار دائرة تواصلية أخرى، يكون فيها القراء على اتصال تاريخي وثقافي، ومشاركين في معاينة القصص في الدوائر الداخلية، عبر إدراكهم وتفسيرهم لمحاولاتهم السابقة وغير المكتملة في حكي قصة/ قصص عن فجائع فردية وجماعية. لقد نظر

---

(١٥) أود أن ألفت الانتباه إلى اختياري لكلمة " ممكِّن" enabler بدلاً من كلمة "مخاطَب" addressee التي تستخدم في بحوث التواصل، كما عند ياكوبسون (١٩٦٠: ٣٥٣). وللإشارة إلى نوع خاص من الاستماع غير السلبي المشار إليه من قبل في بحوث علاج الفجيعة بالشهادة، فإن هارتمان وهو يعلق على عمل لوب، يصف الاستماع بأنه يلعب"دور القابلة" the midwife role (١٩٩٦: ١٥٣)، وهي استعارة أخرى تشير إلى أن هذا الدور إنما يمكِّن لعملية ما.

بنيامين كما قلنا من قبل، إلى جيله بأكمله باعتبار أنه جيل قد حولته تجارب الحرب، والتضخم، وأشكال أخرى من العنف الاجتماعي. وربما لم يمكنه، بصفته جزءًا من ذلك العالم نفسه، أن يتصور أدب ذلك العالم وكأنه حكي لقصص التجارب الفجائعية، فسماه بدلاً من ذلك "معلومات". ويذكرنا هيرمان بأن "الإنكار، والقمع، والتفريق، كل هذا يعمل على مستوى فردي وجماعي" (١٩٩٢: ٢). وربما يتفق كل من بنيامين وهيرمان مع صياغة كاروث التي تقول بـــ"أننا متورطون في كل فجيعة تقع للآخرين" (١٩٩٦: ٢٤). وهذا التورط يورث القراء الحاليين دورًا، ويخلق من ثم حاجة إلى تضمين هذه الدائرة الأبعد من دوائر الشهادة.

واستعارتي الخاصة بالدائرة تحاول أن تؤكد النقطة التي طرحها منظّرو الفجيعة: ليست المسألة أن "يعرف" أو "يفهم" القارئ/المحلل ضحيةً "جاهلة" أو "فاشلة، بل المسألة هي أن حضور المحلل/ المشارك في الشهادة/القارئ، يكمل الدائرة ويسمح للقصة بأن تظهر، تمامًا مثلما تتصل مكونات الدوائر الإلكترونية بحيث يمكن للتيار أن يتدفق. لابد أن يكون المستمع موجودًا لكي يستطيع الناجي أن يخرج الحادثة من داخله، "يفصح عن القصة وينقلها، ينقلها بالمعنى الحرفي إلى شخص آخر خارج نفسه، وعندئذ يستعيدها من جديد إلى داخله" (فيلمان ولوب ١٩٩٢: ٦٩). ويتحدث جيفري هارتمان (١٩٩٦) بطريقة مشابهة عن "نقل" شهادات الهولوكوست، عن إيجاد طريقة يمكن بها حكي هذا النوع من القصص، حتى ونحن لا نفهم تمامًا كيف كانت التجربة في الحقيقة، ولا ما الذي نقوم بنقله.

وأنا هنا - واضعة في اعتباري هذه الدروس من التحليل النفسي - ألخص ست دوائر للشهادة السردية، وأقترح أن ندرسها لنفهم الحديث الأدبي بصفته شهادة. وأنطلق من النفس المفردة الموصوفة، خروجًا إلى النص الأدبي الذي يحدث فيه الوصف، وصولاً إلى المجتمعات الكاملة التي تُنتَج فيها النصوص أو تُقرَأ. وهذه الدوائر هي:

١- شهادة للذات: شخصية تشهد للذات حول تجربة الشخصية الخاصة

٢- شهادة بين شخصين: شخصيتان تشتركان في الشهادة على فجيعة عاشتها إحداهما

٣- شهادة بالنيابة: شخصيتان تشتركان في الشهادة على فجيعة شخص ثالث

٤- شهادة نصية: راوٍ ومروي له يشتركان في الشهادة على فجيعة النص/ في النص

٥- شهادة أدبية تاريخية: نص وقارئه المعاصر له، يشتركان في الشهادة على فجيعة النص/ في النص

٦- شهادة عابرة للتاريخ وعابرة للثقافة: نص وقراؤه المتأخرون أو الأجانب، يشتركون في الشهادة على فجيعة النص/ في النص

وهذا التصنيف يقتضي بعض التوضيح. فأنا أود أولا أن أبرز بعض الفروق النقدية بين الشهادة في موقف التحليل النفسي، والشهادة في الأدب. فلوب Laub على سبيل المثال يتواصل مع تجربته الشخصية بصفته واحدًا

من الناجين، ومن المحللين النفسيين، ومن ضحايا الهولوكوست. وهو – برغم أنه يكتب عن هذا – فإن الشهادة التي يصفها تجري شفاهة، وتملك وسائل متعددة لاستدعاء معلومات إضافية(١٦). أما ما أسميه شهادة سردية، فهو على العكس من ذلك، إما أن يتم استقراؤه من الكلمة المكتوبة، أو يتم الاتصال به من خلالها. فلا لجوء إلى موقف العيادة الذي قد يكشف عن معرفة أبعد مما تحكيه الرواية(١٧). ولهذا فإننا نحتاج إلى نوع من التخطيط الذي أشرت إليه منذ قليل؛ فالدوائر من الأولى إلى الرابعة تساعدنا على إدراك ما إذا كنا نتعامل مع النص بصفته عرضًا للفجيعة statement of trauma، ومن ثم يجب أن يكون الرد ممثلاً في الدائرتين الخامسة والسادسة.

وأنا أود ثانيًا أن أعدل ما تتضمنه الدائرة الأولى، التي تشير إلى قدرة الفرد على أن يتحمل الشهادة إلى الذات، وإلى عنف يقع على الذات. أو فلنقل إن هذه الدائرة حين تتدفق، أي حين يمكن للفرد أن يتكامل مع الحدث، لا تكون هناك فجيعة. ومع ذلك فقد أدرجت هذه الدائرة لأشير بها إلى "دائرة

---

(١٦) بل إن لوب يقول حول عملية التحليل النفسي: "من الصعب أن يقال شيء من هذا صراحة" (فيلمان ولوب ١٩٩٢: ٦٣) ويقول فان در كولك وفان در هارت عن بحوث ساوثويك Southwick وزملائه الذين يستخدمون حقن اليوهيمباين yohimbine لحث المصابين بالتشوه الناتج عن عقدة ما بعد الفجيعةptsd "أن يتصلوا على الفور بالمشاهد، والأصوات، والروائح المرتبطة بأحداث فجائعية أقدم" (١٩٩٥: ١٧٤). وتأمل أيضًا ملاحظة ليز Leys بأن جانيت لم يحصر نفسه في البناء الإيجابي للقصص، بل استخدم أيضًا التنويم المغناطيسي للتعرض للأحداث واستئصالها (١٩٩٤: ٦٥٨- ٦٦٢).

(١٧) في حالة الدائرتين الأخيرتين، قد يكشف الباحث عن مادة أدبية تاريخية من خارج الرواية نفسها، تفضي إلى تفسير النص باعتباره عرضًا statement لفجيعة.

قصيرة" في التواصل، أولى وضرورية. وبعبارة أخرى، لابد من وجود شخص ليست لديه القدرة على أن يعيش الحدث بكامله حتى تقع الفجيعة، وحتى يكون لمخطط الشهادة على الفجيعة معنى. وتضمين هذه الدائرة مفيد أيضًا؛ لأن الفجيعة بعد أن تكون قد ضربت ضربتها، يحدث ارتباط مع الدائرة رقم ١ في نقطة ما جنبًا إلى جنب مع الدائرة رقم ٢، وتجري شهادة على الفجيعة - كما قال لوب - عبر مستمع متعاطف "إذ حين يعرف الناجي أن أحدًا يسمعه، يتوقف عن سماع ذاته أو الاستماع إليها" (فيلمان ولوب ١٩٩٢: ٧١). وبطبيعة الحال فإن انقطاعًا في الشهادة قد يحدث أيضًا، في أي من المستويات الأخرى. إن الشهود المشاركين في دوائر أبعد، سيؤكدون حينئذ محاولات الشهادة السابقة تلك، غير المكتملة. والشيء الجدير بالذكر بالنسبة لكلامي عن القصص الحواري، أن النصوص الأدبية ربما تنتَج في مجتمع كامل يقع تحت الحصار، كما في نصوص بنيامين. ففي مجتمع مأزوم، قد لا يكون ممكنًا لقراء للنص معاصرين (محتملين)، إدراك الفجيعة التي يفصح عنها النص، لأن هؤلاء القراء يعيشون في إطار التجربة المأزومة نفسها. في حالات كهذه يقوم من مجتمعات أخرى، أو في أزمنة متأخرة، من يمكّنون القراء من تفسير التلقي المعاصر لنص معين، وتلك هي الدائرة القصيرة رقم ٥ ، وهي نفسها عرض من أعراض الفجيعة. ويتألف من مثل هذه الشهادة المشترك بين القراء دائرةٌ سادسة[١٨].

---

(١٨) كان استخدامي للسابقة trans (transhistorical/transcultural) بغرض الإشارة إلى آخرية القارئ المشارك في الشهادة في هذه الدائرة الأبعد من دوائر الشهادة (الأبعد عن الفجيعة)، وليس الإشارة إلى نوع من القدرة الفائقة أو الكونية على "معرفة"

إن إعلان إيلي وايسيل Elie Wiesel بأن نوعًا أدبيًا جديدًا قد ولد في عصرنا، وهو نوع الشهادة the genre of testimony(١٩٧٧: ٩) هو إعلان معروف، وسرعان ما تردد وكأنه حقيقة في ثقافتنا، تمامًا كما ترددت مقولة شوشان فيلمان ودوري لوب Shoshana Felman and Dori Laub المشابهة، بأن القرن العشرين هو عصر الشهادة the era of testimony . وربما كانت أكثر العبارات المقتبسة من كتاب فيلمان ولوب الشهير الذي صدر عام ١٩٩٢، هي العبارة التي يجادلان فيها بأن الأدب بإمكانه أن يقوم بالشهادة، وأن التاريخ لا يمكنه أن يقوم بذلك في زمن الفجيعة. وقد ترجمت أزمة التاريخ إلى أزمات في الأدب "أصبح معها الأدب شهادة، وربما الشهادة الوحيدة، بالنسبة لأزمة في التاريخ لا يمكن الإفصاح عنها بدقة، إذ يُشهَد عليها ضمن مقولات التاريخ القائمة نفسها"(xviii). وأنا أتفق في الأساس مع وايسيل ومع فيلمان ولوب، طالما أن طبيعة الشهادة الأدبية تتسم بالعناية والدقة، والأهم طالما لم نفقد النظر إلى فكرة الترجمة. ونحن لسبب واحد، قد نضع في اعتبارنا ملاحظات كولبيرتسون Culbertson عن سذاجة كثير من المناقشات حول استعادة الذاكرة الفجائعية:"فالسرد، باعتبار أنه حكي - في الزمن - لأحداث الزمن، يحدّ مما يمكن حكيه، إذ هو فعلاً يجعل حقيقة استدعاء الجسد تبدو أمرًا غامضًا وزائفًا، لأنه يكون ممعنًا في انفصاله، ومن دون سياق" (١٩٩٥:١٩١). وفي حالة مشابهة يتحدث تريزيس Trezise عن "المسافة بين الفجيعة والشهادة" (١٩٩٧: ١٠) ويحذرنا تال Tal من التسوية بين

الفجيعة. وعلى أية حال، ربما يكون بُعد هؤلاء القراء هو الذي يسمح لهم بإدراك الظاهرة الأدبية وكأنها علامة على فجيعة تاريخية.

الفجيعة والخبرة الفجائعية: "فالتمثيلات النصية، الأدبية، والمرئية، والشفهية، تمر عبر وسيط اللغة، وليس لها تأثير الخبرة الفجائعية" (١٩٩٦: ١٥). إن بحثنا لموضوع "الحديث"، بصفتنا قراء نقوم بالتمكين، أي ردّنا من خلال المشاركة في الشهادة، على النص بصفته عرضًا للفجيعة، يبتعد درجة أخرى عما يسميه كولبيرتسون "استدعاء الجسد" - أي أبعد من شهادة النص الأدبي، التي تمثل الدائرة الرابعة .

وأخيرًا، أعتقد أن من الواجب الاعتراف بالشرح الحديث لدراسات الفجيعة، والإقرار صراحةً بأن نصف الكرة الأرضية الشمالي الغربي لم يكن لديه نوع التبني الشامل لفكرة الكارثة في القرن العشرين، أو في أي قرن آخر، حتى وإن صعّد الغربيون من الكتابة عن هذه المسألة. ورغم أن الإبادة النازية لليهود كانت الحدث الذي حشد لكثير من التنظير الحالي حول الفجيعة والشهادة، بما في ذلك تنظيرنا هنا، فإن هذه الإبادة - كما تذكرنا مقالة بنيامين[١٩] - لم تكن الفجيعة الجماهيرية الأولى أو الوحيدة، حتى في إطار المجال الجغرافي والثقافي الغربي. وفيما يلي أستهدف شرح دوائر الشهادة السردية بنصوص كثيرة مختلفة، على أمل أن يختبر القراء تخطيطي هذا، وأن يزيدوا الأمثلة الواردة هنا بأمثلة أخرى أكثر، تأتي من موروثات أدبية أوسع نطاقًا. لقد اخترت في الأساس نصوصًا راسخة لأوكد ما أشير إليه.

---

(١٩) حتى روبرت جاي ليفتون Robert Jay Lifton ، وهو رائد آخر من رواد تحليل الفجيعة، يشير إلى أن الحرب العالمية الثانية والهولوكوست هما " نوع محدد من رد فعل الناجي تجاه الحرب العالمية الأولى" (كاروث ١٩٥٥ ب: ١٣٩-١٤٠).

ورغم أنني أحاول استخلاص دوائر محددة في تحليلاتي التالية، فإنه لن يكون ممكنًا على الدوام التركيز الكامل على مجرد دائرة واحدة؛ ذلك أن الدوائر كلها، تتشابك مرة أخرى في السرد الأدبي نفسه(٢٠). ولهذا السبب فإنني أختم بالعودة إلى واحد من أمثلتي الأقل شهرة، رواية جيرترود كولمار Gertrud Kolmar "أم يهودية" *A Jewish Mother* ، لأوضح كيف أن الدوائر المتعددة تتداخل، وكيف أن تحليلا كهذا يَنتُج عنه "الحديث".

مسح أدبي للشهادة السردية

١- الشهادة للذات

تنطوي هذه الدائرة على مقدرة شخصية مفردة على تحمل الشهادة لنفسها حول تجربة ما. وحين تؤدي أحداثٌ عنيفة إلى فجيعة نفسية تتحطم هذه الدائرة. إن التعافي من الفجيعة يتضمن جوانب متكاملة من التجربة كانت قد ضاعت، وهذه العملية تكاد تبدو وكأنما تتطلب بالضرورة شخصًا آخر (الدائرة الثانية). ومن المحتمل أن تكون الذات، وكأن عليها في لحظة ما من عملية الشهادة، أن تعيد التجربة إلى تكاملها، عبر مراجعة مع الذات لما حدث (الدائرة الأولى). ولكن حتى الخبراء لا يعرفون إلا القليل عن كيفية حدوث هذا التكامل وتوقيته، لدرجة أنه قد لا يبدو مدهشًا، أن نصوص الأدب

---

(٢٠) فوضى التشابك هذه مفيدة بالنسبة لي؛ ذلك أنها تصدّ بعض ما يبدو تجرءًا على استخدام إطار ما، وكأنه تنميط للدوائر بالغ الانتظام، ولتناول ظاهرة مثل الفجيعة بالغة الغموض.

نادرًا ما تسيطر على هذه اللحظة المحددة (وربما لا تسيطر عليها أبدًا). ما نحصل عليه في القصص النثري، هو لحظات لا تحصى في روايات لا تحصى، تكشف عن التكامل المعتاد للتجربة (المعتادة)، وليس عددًا ضئيلاً من التوصيفات للذات المفجوعة.

وحتى نشرح هذين النمطين من النصوص، المعاصرين لمقالة بنيامين، فإن ستيفن ديدالوس في مشهد في بدايات رواية يوليسيز *Ulysses* ، يأخذ إجازة من السيد ديزي Deasy ، ويتمشى في الخارج: "مضى في الشرفة المفتوحة، ونزل إلى المدق المفروش بالحصى تحت الأشجار، وهو يسمع صرخات الأصوات البشرية، وصوت العصيّ، آتية من الساحة"(٢٩). ورغم أن هذه الجملة لا تُروى بضمير المتكلم، فإن القراء يرون المشهد عبر عيني ستيفن. وباصطلاحات علم السرد، فإن هذا المشهد مُبَأّرٌ على ستيفن[٢١]. إن استخدام عبارة "وهو يسمع" مع مفعول مباشر، يؤدي بالقراء إلى افتراض أن ستيفن يدرك الأصوات، ويمكن ربطها بمفهوم يسمى "هوكي" hockey''. وافتراضنا هذا افتراض تافه، ونحن لن نتوقف في العادة عند صفحة كهذه. أما المحارب القديم سيبتيموس Septimus في مفتتح رواية "السيدة دالاوي" *Mrs. Dalloway* ، فلا يمكنه أن يرى لاعبي الكريكيت، ولا حتى يمكنه أن يدرك صوت زوجته ريزا Rezia على نحو صحيح، ريزا

---

(٢١) يشير التبئير إلى "العلاقة بين (الرؤية)، أي الشخص الذي يرى، وذلك الذي يُرَى"(بال Bal ١٩٨٥: ١٠٤). وكما تشير بال، فإن الشخص الذي يرى ليس بالضرورة هو نفسه الشخص الذي يتكلم (١٠١) وهذه القطعة مروية بضمير الغائب، لكننا "نرى ونسمع" ما يراه ويسمعه ستيفن.

التي تتوسل إليه أن ينظر إليهم: "كررتْ: انظر، انظر للخفي الذي يدعوه، للصوت الذي يتواصل معه الآن، هو أعظم من في البشرية، سيبتيموس، ذلك الذي سيؤخذ فيما بعد من الحياة إلى الموت، اللورد الذي جاء ليجدد المجتمع، ذلك الذي يستلقي كأنه غطاء، بطانية من الثلج لا تسيلها إلا الشمس، إلى الأبد ليس ضائعًا، يعاني إلى الأبد، كبش الفداء، المعذَّب أبدًا، غير أنه لا يريد ذلك، لقد ناحَ، ووضع عن نفسه بحركة من يده ذلك العذاب الأبدي، تلك الوحدة الأبدية، كررتْ: انظر؛ ذلك أن عليه ألا يتحدث إلى نفسه جهرًا خارج المنزل"(٣٧). الجزء الأوسط من هذه القطعة مبار على سيبتيموس. وما نراه من خلال عينيه ليس لاعبي الكريكيت، بل رؤية غريبة لعالم يكون فيه سيبتيموس منقذًا لكبش الفداء المحاصر. وبعبارة أخرى، فإن هذه القطعة، مثل قطع أخرى كثيرة في رواية وولف Woolf الشهيرة، تصف الانفصال بين تشغيل سيبتيموس للعالم المحيط به، وتشغيل الآخرين – مثل زوجته – لعالم لم تصبه الفجيعة. إن عجز سيبتيموس عن اضفاء التكامل على تجاربه في الحرب، وعن استئناف حياته "المعتادة" في لندن، يقود في الحقيقة إلى انتحاره، وهو ما قد يكون تجربة فجائعية بالنسبة لزوجته، لكنها تجربة تستطيع ريزا تجاوزها، برغم التمترس الصادم المرعوب للآخرين من حولها: " قالت: إنه ميت، وابتسمت للعجوز الفقيرة التي كانت تحرسها، بعينيها الزرقاوين الأمينتين المثبتتين على الباب"(٢٢٨). (نحن نتذكر أن آيرين Irene مريضة جانيت Janet ، استغرقت أعوامًا لتكون قادرة على إدراك أن أمها قد ماتت، مؤكدة أن الفجيعة يمكن التنبؤ بها، ليس من الحادثة

فقط، بل – كما هو الحال هنا – من موت شخص محبوب، كان المرء يهتم به لفترة طويلة).

وأود الآن أن أنتقل إلى نصين هما أقرب ما يكون لشرح الدائرة الأولى. هاتان الروايتان تنشغلان بالمسرح السابق مباشرة على معاينة الفجيعة، والسابق على إبداع قصة ما حدث للذات، إذ يتعافى العقل بدمج الذاكرة الفجائعية عن وعي، مع المخططات العقلية القائمة " التي ستقود سلوك المستقبل، وتسهم في الصياغة الجارية لرؤيةٍ ما للعالم، ولهويةٍ شخصية ما"، كما تقول فايجرين (١٩٩٤: ٤١٥-٤١٦). لا يمكن إدراك أحداث فجائعية على نحو واضح، في رواية كريستا فولف Christa Wolf "نماذج طفولة" (*Patterns of Childhood* (*Kindheitsmuster* ١٩٧٦، ولا في رواية نادين جورديمر Nadine Gordimer "ابنة بيرجر" *Burger's Daughter* ١٩٧٩. وإنما يستنتج القارئ المشارك في الشهادة، مصيبةَ الفجيعة من خلال ما يدل عليها من النفس غير المتكاملة للأبطال المحترمين.

إن المهمة الطاغية لتكامل الذات، هي بمثابة القلب من رواية كريستا فولف "نماذج طفولة"؛ فراوية فولف تبرز هذا البحث عن الذات من خلال استخدامها للضمائر. إنها تشير إلى ذاتها طفلةً تحاول أن تجعل للعالم النازي الشمولي معنى، بضمير الغائب، الضمير" هي"، وغالبًا بلقبها في الطفولة "نيللي"؛ فالذات المتسائلة التي تحاول أن تصور علاقة ذاتها الناضجة بذات تلك الطفلة، تُخاطَب مباشرة بالضمير "أنت" (بضمير الغائب المفرد الحميم في الألمانية *du*). تلك هي الذات التي تعود إلى المدينة الألمانية السابقة،

مدينة طفولة نيللي التي تقع اليوم في بولندا، ثم تقضي بعد ذلك أربعة أعوام تقريبًا تحاول الكتابة عنها. والراوية في نضالها مع مشروعها لإعادة التكامل لذاتها، تطلق عبارة آسرة حول الذاكرة ترتبط بما أقوله عن دائرة الاتصال الأولى: "إنه الشخص الذي يتذكر، وليست الذاكرة. الشخص الذي تعلم أن يرى نفسه، ليس في صورة "أنا"، بل في صورة "أنت" (١٩٨٠: ١١٨، ١٩٧٩: ١١٣). إن تصورها عن "الأنت" الضرورية لفعل التذكر، يدعم تصور التحليل النفسي عن حاجة الذات إلى أن تشهد على نفسها. وتستمر تلك الفقرة مع وصف بطلة فولف للحلم الذي يُفترَض أنه سمح لها بأن تتوجه بالخطاب إلى نفسها بالضمير "أنت". ما تطلقه هزات الحلم بالنسبة للراوية، هو الإدراك بأنها لا يمكنها أن تحمي ذاتها الطفلة: "أنه حين يكون عليكِ إدراك أنه ليس بإمكانك أبدًا أن تكوني حليفتها، أنك كنت غريبة متطفلة، لا تقتفين أثرًا واضحًا، بل تقتفين الطفلة نفسها في الحقيقة، تقتفين سرها المطوي الذي لا يعني أحدًا سواها" (١٨٠: ١١٩). أن تكوني "شخصًا" يعني أن تكوني قادرة على التذكر، أن تكوني قادرة على إنتاج حوار باختراع مُحاور، أي "أنت"، تشهدين معه على ما حدث. ولكن كما يبين الحلم وما فيه من لحظة كشف، أن تفعل ذلك يعني أن تغير العلاقة مع الطفولة نفسها. وهنا، يبدو التشظي والإقصاء متطلبات سابقة على عملية الشهادة التي يحتمل أن تؤدي إلى التعافي.

إن سعي الراوية لأن تصبح شخصًا بالغ التكامل، هو بحث تجسده محاولتها فهم لماذا تترابط جمل معينة في مخها. إنها تتذكر بشكل يقيني أن الطفلة نيللي ستحدق في المرآة وتقول "لا أحد يحبني". وهي تعرف بالقدر

نفسه أن هذا القول يرتبط بقول لجوبلز حول الإمبراطورية التيوتونية (امبراطورية رومانية مقدسة تكونت من عدد من الأعراق وضمت مناطق من وسط أوروبا من ٩٦٢ حتى ١٩٠٦)، ومع ذلك فإنها تفكر مليًا:"كيف يتأتى لشخص أن يفهم أن هاتين الجملتين اللتين لا علاقة بينهما على الإطلاق، هما في رأيك مترابطتان على نحو ما؟ ذلك هو بالضبط نوع الأصالة الذي تسعين إليه، وهذا المثال التافه يوضح لكِ إلى أين يقود القبول الحقيقي بهدفك، إنه – على الأقل – يقود إلى شيء يتعذر فهمه *ins uferlose* " (١٩٨٠: ١٠٥، ١٩٧٩: ١٥٥)[٢٢]. ومثل الانشقاق الداخلي في الذات، فإن مطلب البحث المسبق عن التأليف بين أجزاء القصة، يبدو كأنه مزيد من الفوضى. والعبارة الألمانية الأصلية *ins uferlose* تعني حرفيًا" إلى شيء لا حدود له" وهو تعبير شائع عن قولنا "يقود إلى لا مكان". وذلك الإيمان من البطلة بوجود ارتباط بين العبارات، والمؤطّر في شكل سؤال، لا يكشف فقط عن شكها في فهم الآخرين لمشروعها، بل أيضًا عن الشك المستمر في قدرة ذاتها على تصوير العلاقة، أو "النموذج" وفقًا لاستعارة فولف في العنوان[٢٣].

يتخلل هذا الشكُ في الذات بحثَ الراوية والرواية، حيث تشير الراوية لأول مرة إلى نفسها بضمير المتكلم – في السطور الختامية – قائلة:" أنا لا

---

(٢٢) في مثال آخر على هذه الارتباطات، تتفكر الراوية في ارتباط طفولتها بولد يهودي و"ثعبان أبيض"(١٩٨٠: ١٣٥-١٣٦).

(٢٣) كانت رواية فولف قد ترجمت للإنجليزية لأول مرة بعنوان فقير هو " طفولة نموذجية" A Model Childhood. بينما تتعدد معاني كلمة Muster في الأصل الألماني، وتسمح بالفكرتين كلتيهما model و pattern. وواضح من النص أن أي فكرة عن ال model إنما قصد بها المفارقة.

أعرف"(١٩٨٠: ٤٠٦). وهذا الذي لا تعرفـ"ـــه"، هو بالضبط ما إذا كانت قد حطمت سلطة الماضي التي أبقت عليها منقسمة في "أنا" و"أنتِ"، و"هي": "والماضي، الذي ما زال بإمكانه أن يشطر ضمير المتكلم إلى مخاطب وغائب، هل تحطمت هيمنتُه؟ أما زالت الأصوات؟"(١٩٨٠: ٤٠٦). وحقيقة أن الكلمة التالية لذلك في النص هي كلمة "أنا"، تبدو وكأنما تقدم الأمل في أن الرد سيكون "نعم"، وأن "الأنا" برغم ذلك، تستخدم للتعبير عن الشك: "أنا لا أعرف". وتنتهي تأملات الراوية برغبتها في مواجهة ما سأسميه ماضيها الفجائعي، ما تسميه هي "تجربة الحلم" و"حدود ما يمكن التعبير عنه". وفي الحدود الفكرية التي تشير إليها مصطلحات المشروع الذي حددته الراوية لنفسها، فإن هذه الاعترافات الختامية تشير – بالنسبة لي على الأقل – إلى أنها الآن قادرة على الوصول إلى نتيجة ملائمة، وهذا واحد من أهداف الشهادة على الفجيعة. إنها تثق أن ما تعرفه – مثلاً – عن الترابط في دماغها بين جمل أو صور معينة، هو أمر لم يُعبَّر عنه بشكل كامل. وخلاصتها هذه تؤكدها ملاحظات كولبيرتسون عن انعدام القدرة على استعادة الجسد. ومجرد قيامها بكتابة قصة بحثها يؤدي دورًا كأنه طلبٌ للمشاركة في الشهادة. باختصار، تقدم الرواية تمثيلاً قصصيًا لعملية الصعود على المسرح، حيث يمكن لضحية الفجيعة أن يحاول التعامل مع الماضي. إنها مراوحة بين ما أدعوه الدائرة الأولى والدائرة الثانية من دوائر الشهادة. وهكذا، فإن رواية "نماذج طفولة" لا تصف لحظة التعافي، لحظة الاتصال بدائرة أو دائرتين معًا، رغم أن رواية فولف أقربُ إلى التجربة من أي نص أدبي صادفته.

في رواية نادين جورديمر "ابنة بيرجر"، نجد بطلة أخرى تسعى إلى ربط تجربتي الطفولة والبلوغ. ورغم أن روزا بيرجر Rosa Burger تتأمل العملية بشكل أقل صراحة من الراوية البطل في رواية فولف، فإن روزا تبدأ هي أيضًا من محاولة الشهادة على الذات. إن تأملات روزا عن نفسها مَن تكون، تأخذ شكل مناجيات، لا لنفسها كما في "أنت" عند فولف، بل لآخرين: لكونراد Conrad في القسم الأول، وهو شاب كانت تعيش معه، ولكاتيا Katya في القسم الثاني، وهي الزوجة الأولى لأبيها المريض الآن، ولأبيها الميت ليونيل بيرجر Lionel Burger في القسم الثالث، وهو خصم أبيض لنظام جنوب أفريقيا الحاكم. ومع ذلك، فإن بطلة جورديمر تؤكد أنها لن تكون قادرة على الإفصاح عن أي شيء لو كان شخص آخر يسمعها فعلاً. وبغض النظر مؤقتًا عن مسألة فعالية حديثها لنفسها، فإن من الواضح أن هذا الحديث – سواء نجح أو فشل – ينتمي إلى دائرة الشهادة إلى الذات؛ ففي واحد من تلك المناجيات الخاصة الموجهة إلى كونراد، تشرح روزا:

"ولو كنت أحكي حقًا، بدلاً من الحديث إليك في عقلي، سأفعل ذلك بأي طريقة أجدها... لا يتحدث الشخص أبدًا إلى نفسه، الشخص عادة يتوجه إلى شخص ما. فجأة ودون معرفة الأسباب، في مراحل مختلفة من حياة الشخص، يتجه الشخص بالحديث إلى هذا الشخص أو ذاك طول الوقت، حتى الأحلام تؤدَى أمام جمهور. أفهم ذلك.. المسألة أن ذلك لم يحدث معي من قبل قط.. ولو عرفت أنني أتحدث إليك لن يكون بمقدوري أن أتحدث. لكنك تعرفين ذلك عني".(ص ١٦– ١٧، والتأكيد من عندي).

إن عبارات روزا المتكررة أو المقتطعة ليست سوى إحدى علامات على أنها في الحقيقة لا تسعى إلى الاتصال مع شخص آخر: "ولو كنت أحكي حقًّا، بدلاً من الحديث إليك في عقلي، سأفعل ذلك بأي طريقة أجدها ..." (علامات الحذف من عند جورديمر). ورغم أنها تتكلم مستخدمة ضمير المخاطب، فإن ما تقوله في ذلك "الكلام" أنها ستكون غير قادرة على الإفصاح عن أي شيء إذا كان بإمكان المخاطَب أن يسمعها فعلاً. إن مناجياتها لا يمكن أن تبريرها بأنها شهادة إلى الذات، لأنها لم تشهد بذلك جهرًا قط أمام أي أحد. واعترافها أن هذا النوع الجديد عليها من "الحديث داخل عقل الشخص" ، يشير إلى أنها تقدمت من عزلة اجتماعية أبعد ("لم يحدث هذا معي من قبل قط"). هذه المناجيات الداخلية تمثل تقدمًا؛ لأنها تسمح لها بالإفصاح عن أجزاء من قصتها، على الأقل لنفسها. وبعبارة أخرى، فإن روزا تتخيل محاورًا، ثم تحتل هي مكانه بنفسها.

هذه الابنة غير المسيسة لشهيد سياسي، ترى في عدم قدرتها على الشهادة خيانة. لا يمكنها أن تتلفظ أمام الناس بكلمات حول الخطأ الذي وقع لها (فقدانها للطفولة، وفقدانها للأب)، أو حول الخطأ الذي وقع للسود من حولها في هذا المجتمع العنصري. إنها تتهم نفسها: "أنا لا أتكلم"، وتنتهي إلى القول: "أنا لا أعرف كيف أعيش في بلد ليونيل"(٢١٠). إن قرارها بمغادرة جنوب أفريقيا إلى أوروبا وإلى حياة شخصية خاصة، تشير إلى عدم قدرتها أو عدم رغبتها أن تتعلم كيف تدلي بالشهادة. ومع ذلك فإن روزا عادت في الحقيقة إلى جنوب أفريقيا، وانتهت إلى السجن. وهذه الأفعال نفسها تبدو

كأنما جاءت لتشهد، رغم أن روزا تستمر في رفض الكلام على الملأ. وفي اعتراف يتسم بالتميز والخصوصية، تناجي أباها الميت قائلة: "لو كان لي أن أحكي ما بداخلي، وهو ما لن أفعله" (٣٥٠). وهذه العبارة، مثل كثير من عبارات الكتاب، تصور روزا مثل بطلة فولف التي لا اسم لها، متأرجحة على حدود الشهادة؛ إنها تنظر في محاولة الحكي، لكنها سرعان ما تؤكد أنها لن تفعل ذلك. غير أن آخر ما قامت به روزا كما تحكي الرواية، يؤدي بالمرء إلى الشك في أن محاولاتها الشهادة إلى ذاتها، قد غيرتها أخيرًا؛ فهي تكتب خطابًا وترسله من السجن إلى كاتيا (مدام باجنيللي Madame Bagnelli). وتصف مقتبسة من خطاب روزا في الفقرة الأخيرة من الرواية:

> **في صفحة تتناول الاستراحات في زنزانة وكأنها تصف خصائص فندق سياحي، ليست هي بالضبط ما يشير إليه الكتيب الإعلاني- لقد زوّرتُ حتى أقفاص الفاكهة وجعلتها من نوع ياباني على مائدة محمولة(تذكّر القفص الذي كان يملكه إيفان بولياكو العجوز، القفص الذي استخدمه حين كان يكتب في السرير)، وذلك ما أقوم بكتابته الآن - كانت هناك إشارة إلى علامة مائية للضوء الآتي إلى داخل الزنزانة عند غروب الشمس كل مساء، ينعكس من السطح الغربي المواجه في الخارج، وهذا شيء ذكره ليونيل بيرجر ذات مرة. لكن السطر محاه رقيب السجن. ومدام باجنيللي لم تستطع إفشاءه قط.(٣٦١).**

قد يبدو القول بأن الخطاب قد تعرض للرقيب، وأن كاتيا لم تقرأ أجزاء منه قط، وكـــأنه يحول تواصل روزا إلى إيماءة فاشلة. ولكنني - في سياق قصتها السابقة ذات الطابع الداخلي - أشير إلى أنها تمثل فعل الشهادة الأول

الذي تقوم به روزا؛ إنها محاولة للشهادة تتجاوز الذات إلى شخص آخر حي. وربما تمثل هذه المحاولة وحدها شيئًا فارقًا بالنسبة لروزا. الرسالة أُرسِلت لكنها لم تُستلَم بعد(بمعنى أن كاتيا لا تقرأ ذلك الجزء حول ليونيل، وعليه فإنها لا تستطيع أن تعرف أن روزا باتت أخيرًا قادرة على الإفصاح عن فكرة حوله) وهو ما يجعل تلك الرسالة مماثلة لالتفاتات روزا الفكرية. وقرار جورديمر بإنهاء الرواية بالإعلان عن أن رسالة أخرى لم تصل أيضًا إلى متلقيها(مدام باجنيللي لم تكن قط قادرة على إفشائها) هذا القرار يؤدي بنا إلى استخلاص أن رواية "ابنة بيرجر"، مثل رواية "نماذج طفولة"، معنية في الأساس بالنفس قبل تعافيها. إن شخصية فولف تناضل لتتعلم كيف تقول "أنا"، وشخصية جورديمر تناضل لتتعلم كيف تتحدث إلى آخرين جهرًا. وتساعدنا هذه الروايات في تقدير الصعوبات الهائلة التي تواجهها الذات المصابة بالفجيعة، حتى تعبُر عتبةَ الشهادة.

٢- الشهادة بين شخصين

في هذه الدائرة، التي تقع أيضًا داخل إطار مستوى القصة في النص (بالمعنى الموجود في علم السرد، أي الأحداث التي تتألف منها الحبكة)؛ تحاول شخصيةٌ ما أن تتواصل مع شخصية أخرى حول فجيعة شخصية. واستماع هذه الشخصية الأخرى، أو مشاركتها في الشهادة، تصبح – كما يقول لوب – هي الوسائل التي تتكون بها القصة.

ومثالي الأول على الشهادة بين شخصين وثيق الصلة بنيويًا بالمثال السابق الموجود في رواية "ابنة بيرجر"، من حيث استخدامه للالتفات؛ ففي الروايتين كلتيهما، يتوجه البطل إلى آخر غائب، غير أن فعل الالتفات يقوم بدور مختلف تمامًا لدى كل واحد من الشاهدين. في رواية مارجريت أتوود Margaret Atwood "حكاية الخادمة" *The Handmaid's Tale*(١٩٨٦) يتكون الجزء الرئيس في الرواية، من سرد الخادمة لتجاربها بالزمن المضارع وبضمير المتكلم؛ فهي تتوجه بشهادتها وتقريرها عن حياتها في جلعاد Gilead الشمولية، إلى "أنت" غير محددة. وبينما تتوجه روزا إلى أناس "حقيقيين" في حياتها، ولكن مع إصرار عنيد على أن هذه الالتفاتات يجب أن تظل سرية – هكذا، في رأسها – تؤمن الخادمة بأن الآخر الذي لا اسم له، وبرغم غيابه، "سيسمعها" بالتأكيد. إن تيقُّنها بأن من تتوجه إليه بالخطاب موجودٌ في مكان ما، وسيستمع إليها متعاطفًا، يمكّنها من حكي قصة تجريدها من الإنسانية واغتصابها، التي تمت على نحو حزبي ومؤسسي. وروزا في قصة جورديمر، تستخدم التفاتاتها الفكرية لتأكيد مشاعرها. إنها تلتفت إلى كونراد مثلاً قائلة: "الحقيقة أنك حين تؤمن فقط، يصير الأمر قابلاً للتحقق بالنسبة لي" (١٦٩). أما في رواية أتوود، فالإيمان ينبع – على العكس – من الخادمة إلى الآخر:" أن أحكي لك أي شيء على الإطلاق، فهذا يعني أنني على الأقل أؤمن بك، أؤمن بأنك موجود، أؤمن أنك في الحياة. ولأنني أحكي لك هذه القصة فأنا أرغب في وجودك، إنني إذن أحكي أنك موجود"(٢٦٧).

في المجتمع القمعي الذي تبدع فيه أتوود، يكون للمشاركة في الشهادة دورٌ وجودي، وليس دورًا علاجيًا فحسب.

يمكن للمرء أن يعيد صياغة موقف الخادمة، وأن يفسره على هذا النحو: برغم أنني لا أريد، فإنني أحكي هذه القصة. ولأنني أحكي هذه القصة، فإن أناسًا آخرين موجودون، إلى جانب من أصروا على سجني هنا. وبعبارة أخرى، فإنه بينما يكون الكوجيتو الديكارتي مركزًا على الذات: أنا أفكر، إذن أنا موجود، فإن كوجيتو الخادمة علائقي: أنا أحكي، إذن أنت موجود. وهي علاقة محرمة في هذا المجتمع الشمولي، ومع ذلك فهي علاقة بالغة الأهمية بالنسبة للدائرة الثانية من دوائر الشهادة. تتعامل الخادمة مع أزمتها من خلال الرغبة الداخلية في خلق هذه الدائرة. أو فلنقل إنها من خلال إيمانها بأن الآخرين أحياء، بأن أحد الآخرين حي[٢٤]، إنما تخلق علاقة مع شاهد مشارك يسمح لقصة فجيعتها بأن تُحكَى.

وشهادة ويليام فوكنر William Faulkner الوقورة ، القلقة بعمق، على العنصرية في الجنوب الأمريكي، في رواية "أبسالوم، أبسالوم" *Absalom, Absalom!* (١٩٣٦)، يمكن أيضًا أن تكون ملغمة بنماذج من الشهادة بين شخصين؛ فرواية فوكنر مملوءة بأسرار سوداء آتية من الماضي، وانتقلت

(٢٤) رغم أن الخادمة لا تحدد أبدًا من تتوجه إليه بالخطاب، فإن هناك مؤشرات كثيرة – حزنها مثلاً لعلاقة غير مشروعة – على أنها تتجه بحديثها إلى زوجها لوك Luke ، الذي انفصل عنها عندما كانت العائلة تحاول الهرب من جلعاد Gilead (٢٢٤-٢٢٥)، وقبل أن تضطر هي أن تصبح خادمة.

من شخصية إلى أخرى[٢٥]. تتصدر الرواية وصايا شيطانية بالحكي والاستماع، من خلال شخصية روزا كولدفيلد Rosa Coldfield العاطفية، والمصممة مع ذلك، وعلى نحو لا رجعة فيه. إنها ببساطة تصر على أن يسمع كوينتين كومبسون Compson Quentin قصتها، وتقترح على نحو مراوغ: " ربما تتذكر هذا يومًا ما، وتكتب عنه"، ثم تكون أكثر لياقة وتقول: "ربما يمكنك حتى أن تتذكر حينئذ بعطف، العجوزَ التي جعلتك تقضي ظهيرة كاملة داخل البيت، وتستمع بينما هي تتحدث عن الناس والأحداث التي كان من حسن حظك أن تهرب بنفسك منها، حين أردت أن تخرج مع أصدقاء من سنك"(٦) ولكن كوينتين يفهم "استدعاءات" روزا (٧)، بالصورة القسرية التي كانت عليها فعلاً: "وما ذلك إلا لأنها أرادت أن يُحكى، أنه قد فكر لدرجة أن ناسًا لن تراهم أبدًا، ولن تعرف أسماءهم أبدًا، ولم يسمعوا باسمها أبدًا، ولا رأوا وجهها، سيقرأون ذلك، ويعرفون على الأقل لماذا تركهم الله يخسرون الحرب". (٩).

ورغم أن رواية "أبسالوم أبسالوم" يمكن استخدامها لتوضيح أي عدد من النقاط حول مسألة الشهادة والاشتراك في الشهادة، فإنني أضعها تحت عنوان "الشهادة بين شخصين" لأطرح قضية كيف أن "الاستماع" إلى قصص الفجيعة يمكن أن يغير المستمع. ولوب يطلق على المستمع " المساهم في،

---

(٢٥) يصف كارتيجانر Kartiganer الرواية بأنها "محاولة فوكنر الأبرز لإدراك الحلم المفارق، حلم السيطرة الدائمة على الماضي، في الوقت الذي نحقق فيه الاستقلال في الحاضر"(١٩٩٥: ٥٣).

والمشارك في ملكية الحدث الفجائعي"(١٩٩٢: ٥٧). وفي رواية فوكنر، تتأثر حياة روزا مباشرة بالطاغية سوتبين Sutpen (باقتراحه على الرفيقين أن يريا- قبل أن يتزوجا - ما إذا كانا متفاهمين)، وذلك برغم دوره في استقبال قصة فجائع الآخرين (خصوصًا فجيعة أخته، وابنة أخته). والقراء يدركون في الحقيقة، أن كوينتين هو الآخر يتأثر مباشرة بوصايا سوتبين، وبالاستماع إلى القصة. فمشاركة كوينتين في الشهادة تغير حياته بعمق، بل إنها في الحقيقة تعجل بنهايتها، وهي نقطة سأعود إليها فيما بعد. ورغم أن كوينتين يقاوم اختيار روزا له كمحاور (لماذا تحكي لي عن ذلك؟ لماذا تحكي لي؟) فإنه يعرف منذ بداية سماعه الإجباري لحكاية روزا، أن قصتها هي على مستوى من المستويات قصته، بل إنها قصة كل جنوبي: "فحتى جسده، كان قاعة فارغة يتردد فيها صدى من أسماء المهزومين. لم يكن كائنًا، ولا كينونة، كان جماعة كومونويلث. كان ثكنات تملؤها أشباح سوداء عنيدة في طريقها إلى التعافي" (٩)[٢٦].

وبشكل أكثر تحديدًا، يحلل والد كوينتين اختيار روزا لكوينتين، ويرى أن جذوره تمتد إلى الصداقة بين سوتبين والجنرال كومبسون Compson، جد كوينتين. وهكذا، فإن الشهادة، مثل الفجيعة، في هذه القصة تنتقل من جيل إلى جيل. وكما يشير لوب بخصوص الشهادة عمومًا، فإن

---

(٢٦) يركز جيرالد لانجفورد Gerald Langford ، منسق المخطوط الأصلي وناشر رواية "أبسالوم أبسالوم!"، أن فوكنر قد غير التصميم الأصلي بحيث يعطي لكوينتين دورًا أكبر، ولكي يجعل منه الشخص المحوري" حقًا"(١٩٧١: ٣).

لكوينتين دورًا مزدوجًا، فهو بالاستمـاع إلى قصة روزا لا يصير شـاهدًا فحسب ، بل مشارك كذلك، وهو مشارك في هذه الحالة بالمعنى الحـرفي تمامًا، لأنه يقود روزا إلى قصر سوتبين، حيث يرى كوينتين هنريHenry ، ابن اخـت روزا، الهـارب منذ زمن بعد قتله أعز أصدقـائه، خطيب أخته، وأخاهما غير الشقيق، شارلز بون [٢٧]Charles Bon. وعبر هذه الأحـداث، يدخل كوينتين في الدائرة الداخلية للقصة؛ إذ يصبح منخرطًا مع أولئك المفجوعين "مباشرة" من سوتبين، أو المفجوعين - بمعنى أوسع- من الهولوكوست (بعبارة فوكنر) هولوكوست العنصرية في الجنوب الأمريكي (١٨). وتكمن إحدى علامات تعرض كوينتين للفجيعة في إجبـاره على الانضمام إلى محنة سوتبين مع زميل غرفته شريف Shreve. أمـا العلامة الأخرى فهي إنكاره الغـاضب الذي تنتهي به الرواية، حين يسـأله شريف لماذا يكره الجنوب، فيرد كوينتين "أنا لا أكرهه. قال كوينتين بسرعة، مرة واحدة وعلى الفور: "أنا لا أكرهه". فكر وهو يرسم في الهـواء البـارد إنجلترا الحـديدية الجـديدة المظلمة: "أنـا لا أكرهه.. أنا لا.. أنا لا.. أنا لا أكـرهه!"(٤٧١). وهكذا لم يكن كوينتين "محظوظًا بما يكفي للهرب"، كما اعتقدت روزا حين بدأت شهادتها عن تلك الظهيرة القائظة في غرفتها الخانقة في الميسيسيبي.

---

(٢٧) يلاحظ بروكس Brooks أيضًا هذا التحول، فيقول إن "كوينتين يدخل إلى قصة سوتبين من خلال اللقاء بهنري في مئوية سوتبين"(١٩٨٤: ٢٩٦).

٣- الشهادة بالنيابة

هذه الدائرة – التي تقع أيضًا داخل مستوى القصة في النص – تتضمن محاولة شخصيةٍ ما، أن تشهد لشخصيات أخرى، عن فجيعةِ شخصيةٍ ثالثة. وتُبرز هذه الدائرة القضايا الاجتماعيةَ في الشهادة: كيف يمكننا أن نعرف، وإلى أي مدى، فجيعةَ شخص آخر؟ كيف يمكننا أن نتحمل الشهادة عليها؟ ورواية "أبسالوم أبسالوم" يمكن أن تكون هنا أيضًا نموذجًا؛ لأنها مليئة بمثل هذه المحاولات، ولأنها في الوقت نفسه تكشف بوضوح، عن أن بعض الشهود البدلاء قد نجحوا فيما لم ينجح فيه الآخرون.؟

فبالإضافة إلى الأجزاء الطويلة التي تقدم فيها روزا شهادتها لكوينتين، تكرس الرواية صفحات مطولة لرواية السيد كومبسون (والد كوينتين) لكوينتين ما يعرفه عن مأساة سوتبين. ويقع الجزء الأخير من الرواية في حجرة بالمدينة الجامعية لهارفارد يارد، وهي إعادة صياغة لقصة عائلة سوتبين، قام بها كوينتين وشريف. ويلفت فوكنر انتباهنا للتعارض بين ما في شهادة السيد كومبسون من قصور، وما في شهادة الولدين من نجاح. ويفكر السيد كومبسون، حين يواجه بغموض سبب رفض هنري لبون خطيبًا لأخته:

> **هي فقط لم توضح (...) فنحن نرى الناس بصعوبة، الناس الذين نسكن نحن أنفسنا وننتظر في دمهم ونسلهم الحي، في هذا الوهن الظليل للزمن، ومعهم الآن ممتلكاتهم البطولية، يقومون بما يقومون به في وجد بسيط وعنف بسيط، عصي على الزمن وعصي على التفسير، نعم، جوديث وبون وهنري وسوتبين، كلهم. إنهم مثل معادلة كيميائية تُستخرَج مع الحروف من ذلك الصدر المنسي، بحذر، صارت الورقة قديمة، تلاشت وتقطعت، تلاشت الكتابة، باتت عويصة، بل لا معنى لها، معتادة في**

الشكل والمعنى، اسم قوى متقلبة وحساسة وحضورها. تُحضرها معًا بالنسب المطلوبة، لكن لا شيء يحدث، تقرأ مرة أخرى، بضجر وبتصميم، مستغرقًا، ومتأكدًا من أنك لم تنس شيئًا، ولم تقع في خطأ، تحضرها معًا مرة أخرى، ومرة أخرى لا يحدث شيء، ليس سوى الكلمات، الرموز، القوالب نفسها، غموض ظليل وهدوء، على تلك الخلفية الرنانة من سوء مصادفة مرعبة ودموية للقضايا الإنسانية." (١٢٤- ١٢٥)

تكشف لغة كومبسون عن جزء من المشكلة؛ فهو ليس مستمعًا متعاطفًا يود لو غيّرته عمليةُ الاستماع، وإنما هو على العكس، عالم، كيميائي، عالم رياضة قرر أن العناصر التي تتكون منها تجربته، والأجزاء التي تتألف منها معادلته، يجب أن تؤدي إلى ما يتصور أنها ستؤدي إليه[٢٨]. ومن هذه الأجزاء لا يستطيع كومبسون أن يلتقط سوى "معلومات"، بالمعنى الذي أشار إليه بنيامين.

والأولاد من ناحية أخرى، يمكنهم أن يجمعوا الأجزاء نفسها في صورة قصة. إنهم يرون الأحداث كما لو أنها قد وقعت بالفعل، ربما أوضح مما لو كانت قد وقعت بالفعل، هذا ما يدركه كوينتين بذكاء، لأنه لو كان موجودًا في هذه الأحداث فعلاً: "لما أمكنني أن أراها بهذا الوضوح"(٢٢٨). وتكشف جملة كوينتين عن ذلك الذي تعلمناه فعلاً: أن الفجيعة تتكون بالضبط من إيقاع الألم بالضحية وفرض نوع من عدم القدرة على استيعاب الحدث،

---

(٢٨) يقدم فاينشتاين Weinstein ملحوظة مشابهة حول عزلة كومبسون (١٩٧٤: ١٣٩-١٤٠)، وانظر أيضًا بروكس ١٩٨٤: ٢٩١.

عدم القدرة على "الرؤية"[٢٩]. لا يمكن "رؤية" الفجيعة إلا من خلال حكيها (فيما بعد). إن إعادة صياغة كوينتين وشرييف لتاريخ عائلة سوتبين يمكن أن يكون بمثابة نموذج للشهادة التعاونية بالنيابة[٣٠]:

> **لم يكن مهمًا بالنسبة لأي منهما مَن يقوم بالحديث، فلم يكن ما قام به هو الحديث وحده، أي القيام بالتخطي وإنجازه، بل كان هناك لون من المزاوجة السعيدة بين الكلام والسماع، وهو ما كان من قبل مطلبًا ضروريًا، الصفح والغفران ونسيان ما في الآخر من عيب – عيب خلق هذا الشبح الذي ناقشوه من قبل (أي الموجود بداخلهم)، وعيب سماع الأكذوبة وغربلتها ونبذها، وصيانة ما بدا حقيقيًا أو تلاءم مع الأفكار المسبقة – من أجل العبور إلى الحب، حيث يحتمل وجود المفارقة والتضارب، ولكن لا يوجد خطأ أو زيف (٣٩٥: والتأكيد من عندي).**

واستعارة المزاوجة عند فوكنر تؤكد أن الطابع التبادلي للسماع والكلام مطلوبٌ لكي يبني الأولاد القصة، أو فلنقل إن الأمر يتطلب"الاشتراك" في

---

(٢٩) حول قسوة الرؤية من دون فهم، يعلق ميكائيل هير على تجربته كمراسل في حرب فيتنام قائلاً:" كانت المشكلة أنك لم تكن تعرف دائمًا ما تراه إلا بعد مرور الوقت، ربما لسنوات بعدها، لدرجة أن كثيرًا مما كنت تراه لم يفسر على الإطلاق، فقط ظل مخزونًا هناك في العينين"(١٩٧٨: ٢٠) وحول العملية المتناقضة في "رؤية" الفجيعة راجع أيضًا كاروث ١٩٩٦: ٢٨-٢٩.

(٣٠) نحن نتذكر من جديد اكتشاف لانجفورد أن كثيرًا من تعديلات رواية "أبسالوم. أبسالوم!" لفوكنر تزيح كوينتين من مركز المسرح، وتحوله من واحد من الرواة الأربعة الذين "يقدمون تقارير" فحسب، إلى "الشخص المحوري"(١٩٧١: ٣). ويدعو بروكس كوينتين بـــ"أفضل فنان لصناعة الحبكة القصصية"(١٩٨٤: ٢٩٦). وأنا أريد أن أنقل التركيز إلى خطوة أبعد، وأقترح أن دورَ كوينتين دورٌ يقوم على الشهادة، وليس مجرد دور بنيوي أو جمالي.

الـ"الشهادة المشتركة". إن رفقة الغرفة – "ثمرة الخيال الكبيرة" بعبارة أرنولد فاينشتاين المثيرة – يغذيها شبابُهم، وقدرتُهم على امتلاك الحب قوةً دافعة في القصة التي يحكونها، وقدرتُهم على أن يعيشوا بعمق حالةَ الضحايا (١٩٧٤: ١٤٧، ١٤٤). يتخلى هنري عن إرثه وهو يفكر حول الليل ، ويتحول الأولاد وينتقلون: " بحيث أن أربعة منهم وليس اثنين، يركبون جوادين عبر الظلام في طرق ديسمبر المتجمدة عشية الكريسماس، أربعة منهم ثم بعد ذلك اثنين، شارلز شريف وكوينتين هنري، الاثنان كلاهما يؤمنان بأن هنري كان يعتقد *بأنه* (أي والده) *كان قد دمرنا جميعًا*"(٤١٧). رفاق الغرفة قادرون على أن يشهدوا على ألم هنري بأن يعطوه كلمات: لقد دمرنا جميعًا. ويصبح أربعة من الشباب اثنين. غير أن هذا النوع من المشاركة في الشهادة له ثمن[٣١]؛ ذلك أننا لو سمحنا لأنفسنا بقراءة ما بين الروايات، كما يبدو أن فوكنر يريدنا أن نفعل، سيكون بإمكاننا حينئذ أن نضيف أن كوينتين سيدفع الثمن في الحقيقة مع زوجته، وأنا هنا أشير بالطبع إلى انتحار كوينتين، الذي يشير

(٣١) يحذر لوب Laub وعدد آخر من أعضاء جماعة العلاج النفسي، المستمعين من فقد إحساسهم بذواتهم. فبرغم أن المستمع "عليه أن يشعر بانتصارات الضحية، وبهزائمها وبصمتها، عليه أن يعرف ذلك كله من داخلها"، يقولِ لوب إن على المستمع أيضًا أن يحتفظ بانفصاله حتى يحقق دوره أو دورها كممكن. على المستمعين "ألا يصبحوا الضحية" على الأقل لكي لا يخاطروا بوقوعهم هم في الفجيعة (فيلمان ولوب ١٩٩٢: ٥٨). وفي سياق أدبي وفلسفي في الوقت نفسه، يصف تريزايس Trezise كيف أن دعوة القراء في رواية شارلوت ديلبو Charlotte Delbo "لا أحد منا سيعود" *None Return of Us Will*، أن يشهدوا من خلال التطابق، اقترنت بـ "تحدٍّ لإمكانية هذا التطابق نفسها"(١٩٩٧: ١١).

بدوره، إن لم نقل إنه يضفي طابعًا فجائعيًّا، على عائلته هو الصغيرة في رواية "الصخب والعنف" *The Sound and the Fury* .

هذه الشهادة بالنيابة، والثمن المدفوع فيها، يتضحان أيضًا وبشكل كامل، في رواية جراهام سويفت Graham Swift الشهيرة عام ١٩٨٣ "ووترلاند" *Waterland* . هناك – كما في أبسالوم أبسالوم – عددٌ كبير من الأسرار السوداء التي تترك أثرها على أجيال عديدة. حيث تصطدم قوى التاريخ الأوسع – في المستنقعات الإنجليزية كما في الجنوب عند فوكنر – مع مصائر الأفراد. ويُظهر سويفت هذا الارتباط أوضح حتى مما عند فوكنر، بأن يجعل بطله مدرس تاريخ، الرجل الذي ستتم إقالته لارتباطه بالدائرة الثالثة من دوائر الشهادة (كما أتصورها)، حيث يحكي لتلاميذه عن قصص التاريخ والمصائر الفردية. وتوم كريك Tom Crick يعرف عن فعالية حكي القصة من والديه: والده هنري الذي يزعم أنه من نسل سلسلة طويلة من رواة القصص، ووالدته هيلين Helen التي علّمها عملُها مع المحاربين القدماء في الحرب العالمية، أن القصص "طريقةٌ لتحمل ما لن يغادرنا، وطريقةٌ لجعل الجنون له معنى" (١٧٠). وقد اخترت مبدأ هيلين في العمل مع المحاربين القدماء، وجعلته الاقتباس الافتتاحي epigraph لهذا الفصل؛ لأنه يمكن أن يلعب دور المهماز بالنسبة للشهادة عمومًا، ولأنه يظهر النشاط اللازم لتحول الذاكرة الفجائعية: "لا، لا تنس الأمر، لا تمْحُه، لا يمكنك أن تمحوه، فقط سُقْهُ في قصة"(١٧٠).

والحقيقة أن الرواية بكاملها يمكن التفكير فيها وكأنها المؤسسة التي بناها توم على مبدأ والدته. وعندما تقوم زوجته ماري بسرقة رضيع تعتقد أن الله قد أرسله لها، كان على توم أن يصير شاهدًا بالنيابة عنها؛ فبالنسبة لماري"الحدث لن يتوقف... هي لا تزال في قلب الحدث... وهو حدث لن يتوقف"(٢٤٧-٢٤٨)؛ وعليه، فإنه يحول أحداث حياتهما إلى قصة يحكيها بالنيابة إلى "أطفاله" – هكذا يسمي تلاميذه – إلى أن يفقد وظيفته، فإلى متى سيحكي القصة لنفسه من جديد، المرة بعد المرة(٢٤٩). وكريك نفسه – مثل كوينتين – موجود ضمنًا في الأحداث التي يحكي عنها. ورغم أنه لا توجد إشارات إلى أن شهادته ستساعد ماري (ص ٨٧ مثلاً)، فإن اكتمال قصة كريك ومحاولاته الدءوبة "أن يضع نفسه داخل التاريخ"(٤)، أي التمثيلات الكاملة لجريمة فريدي بار، وإجهاض ماري الشابة، وانتحار ديك كريك، والدور الذي لعبه في هذه التراجيديات الثلاثة جميعًا، كل هذا يبدو وكأنه يقدم النهاية، تمامًا كما تبرز على السطح في خاتمة الكتاب القطعُ النهائية الضائعة. إن الاحتجاج الدرامي الذي قام به "نادي الهولوكوست" خلال اجتماع المدرسة توديعًا لكريك، يثبت أن دائرة الشهادة بالنيابة هذه، إنما تكتمل حقًا بخطابات توم في السابق، الخطابات السلبية وغير المعنية بشيء والشابة. وتتبلور مشاعرهم في "صرخة عزلة مفاجئة، صرخة ويا للغرابة ملحّة وضرورية، وخالية من عجرفة تلميذ المدرسة: لا تخفيض، ابقَ يا كريك"(٢٥٢). ورغم أنه لا يوجد ما يشير إلى أن ناظر المدرسة سيرجع في قراره، ويسمح لكريك بأن يذهب، فإن هذه الرغبة في كريك من جانب

التلاميذ، الرغبة التي أعلنت عن نفسها في مسألة الثمن، يجب أن تفسر في سياق الرواية باعتبار أنها علامة على أنهم يفهمون الآن قيمة نوعية "القصص" التي يحكيها كريك، بالنسبة للحاضر ومن ثم بالنسبة لأنفسهم. إن بلوغهم الذي اكتشفوه مؤخرًا (والذي تؤكده عبارة "خالية من عجرفة تلميذ المدرسة") يشير إلى أن تلاميذ توم كريك أصبحوا شهودًا مشاركين مناسبين، وسيكونون قادرين على نقل ما تلقوه.

٤- الشهادة النصية

تقع الدائرة الرابعة على مستوى الخطاب الروائي (شكل حكي الأحداث التي تتبني منها القصة). وتتضمن محاولة النص الذي يحكيه الراوي التواصل مع تجارب الفجيعة لدى شخصيات من داخل رواية، إلى من أسماهم جيرالد برنس "المروي عليهم" أو القراء المفترضين"(١٩٨٠). وتضم هذه الدائرة داخلها الدوائر من الأولى إلى الثالثة. إن القراء الفعليين الذين يريدون الحديث مع النص سيحتاجون إلى تفسير الشهادة النصية وكأنها بمثابة "عرض" يقومون هم بالرد عليه ("يقع "الرد" في غضون الدائرتين الخامسة والسادسة، اعتمادًا على علاقة القارئ التاريخية والثقافية بالنص). إن "العلاقات السياقية" التي تشير إلى ميل النص إلى التبادلية، تقع في صنفين اثنين؛ فبعض النصوص تعلن عن طلب واضح للاشتراك في الشهادة من خلال ضمائر الخطاب، شبيه بذلك الطلب إلى المستمعين الموجود فيما تحدثنا عنه في صيغة حكي القصة، وهناك نصوص أخرى تستخدم استراتيجيات

نصية – من قبيل المراوغة السردية، واختلافات القصة والخطاب، والحذف، والتكرار – لتحاكي الأعراض الفجائعية، وهكذا فإن طلب المشاركة في الشهادة يرد بذاته على تفسير هذه النصوص. (مزيج من كلا النمطين هو في رأيي، أمر ممكن على المستوى النظري، لكنني لم أعثر له على مثال).

وأوضح أشكال طلب المشاركة في الشهادة على الفجيعة بالنسبة لي، قدمته روايةُ ألبير كامو "السقطة" *The Fall* (*La Chute* ١٩٥٦)؛ فمن ناحية يمكننا بالتأكيد تحليل هذه الرواية تحت الدائرة الثانية من دوائر الشهادة: شخصيةٌ تحكي لأخرى عن حدث فجائعي لم تعشْه. يظهر كلامانس Clamence متوجهًا بالخطاب إلى رجل فرنسي، مواطنه العزيز، في البار، في الشوارع، وعلى ممرات المياه في أمستردام، بحيث يكون هذا المستمع "موجودًا" على مستوى القصة – إذ يقوم بأفعال فيزيقية، يطرح أسئلة، ويقدم تعليقات – ويمكن استنتاجه من كثير من الأشياء التي يقولها كلامانس. ولنقتبس واحدًا من الأمثلة الوفيرة؛ ففي بداية تعارفهما يسأل كلامانس:"هل ستبقى طويلاً في أمستردام؟ مدينةٌ جميلة. أليس كذلك؟ هناك صفة لم أسمعها لوقت ما"(١٩٥٦ ب: ٦). إن بناء فيض من تعليقات كلامانس هنا، يعني أن على رفيقه أن يرد على استجوابه: "مدينة جميلة، أليس كذلك؟" بشيء من قبيل: "أمستردام مدينة رائعة". إن في هذه الرواية استشعارًا لمحادثة ما.

ومهما يكن من أمر، فإن رواية "السقطة" ليست محادثة مقتبسة بالنص. لا توجد كلمة واحدة أعيد إنتاجها في النص نابعة من أي شخص آخر غير كلامانس. والرواية لا تقتبس عن شخص ما يقول"أمستردام رائعة". وهذا

الغياب يقودني إلى النظر في رواية كامو في هذا الجزء الخاص بالشهادة النصية. وحيث إن شخصية كلامانس هي أيضًا راوي النص الكلي، وحيث إن موقع من يحاوره مقتطع وشاغر، فإن هناك "حيزًا" لموقع من تخاطبه شخصية كلامانس، يشغله المروي عليه في الخطاب الكلي. وعلاوة على ذلك، فإن بإمكان القارئ الفعلي أن يشغل مكان هذا المروي عليه، على طول النص الموجه دون انقطاع بضمير المخاطب *vouvoiement* (إشارة إلى ضمير المخاطب الرسمي *vous* المستخدم على مدار النص الفرنسي الأصلي) ، أو فلنقل إن النداء المستمر بـــ"أنت" الذي لا يردّ في الحقيقة، يمكن أن يستفز القراء لتقمص ضمير المخاطب المعروض، والشعور بأن الخطاب موجَّهة إليهم[٣٢].

بل إن كلامانس يدعو مخاطَبه- المروي عليه أن يتقدم للمشاركة في الشهادة، وذلك من خلال الإلحاح على مدى تشابه البشر. ونحن أيضًا يجب أن نشارك في قصتنا:"ولكن فقط فكِّر في حياتك يا عزيزي! ابحث في ذاكرتك، وربما ستجد قصة مشابهة إلى حد ما، ستحكيها لي فيما بعد"(١٩٥٦ ب: ٦٥). وينتهي النص بكلامانس مريضًا تمامًا في فراشه في المنزل، ويصرُّ مرة أخرى على مدى تشابهه هو ومن يحاوره، متوسّلا إلى من يخاطبه أن "يحكي":"احكِ لي من فضلك ما حدث لك ذات ليلة على ضفاف نهر السين، وكيف استطعتَ ألا تخاطر بحياتك أبدًا، أنت نفسك تلفظت بكلمات ظلت لسنين تتردد في لياليَّ، وأستطيع أخيرًا أن أنطقها على

(٣٢) سأناقش هذه الظاهرة بشكل أكثر تفصيلاً في الفصل التالي من الكتاب.

لسانك:"يا أيتها الشابة! ألقي بنفسك في الماء مرة أخرى، حتى يحتمل أن تكون لدي فرصة إنقاذنا نحن الاثنين مرة أخرى!"(١٩٥٦ ب: ١٤٧). وقد سمي خطاب كلامانس " فعلاً خبيثًا"(نيوتن ١٩٩٥: ٧) ونظر إليه كامو باعتباره "اعترافًا مدروسًا" من قبل شخص يسارع ويحاول بنفسه " ليقدم أفضل حكم على الآخرين"(دعاية الكتاب الأصلية مقتبسة من لوتمان ١٩٧٩: ٥٦٤). غير أن هذه القطعة، من منظور الفجيعة، يمكن تقييمها على نحو أكثر إيجابية، على اعتبار أنها دعوة إلى المشاركة في الشهادة: تعال، احكِ قصتي، دعني أتكلم على لسانك[٣٣]. وبشكل أكثر تحديدًا، فإن كلامانس يبدو واعيًا بضرورة وجود مشاركة في الشهادة، لتؤدي إلى التعافي. إنه يطلب من الشاهد المشارك أن يساعده على أن يقوم بالضبط بما لم يستطع أن يقوم به في لحظة الإصابة بالفجيعة: لحظة الحدث. وكما أشارت جانيت، فإن الاستدعاء الفجائعي الجامد، على الأقل داخل العقل، كان لابد من تغييره، وإن الخطوة الأولى لتغييره في تلك العملية، هي إعادة خلق المشهد مع تغيير عنصر فيه[٣٤]. ورغم أن هذا لن يمحو "حقيقة" موت الشابة، فإن أفعال المخاطَب- المروي عليه، لم يكن بإمكانها – من الزاوية السيكولوجية – أن

(٣٣) كانت الفقرة النهائية – وفقًا للوتمان Lottman ، كاتب سيرة كامو- قد أضيفت إلى الرواية بتشجيع من جين بلوخ ميشيل Jean Bloch-Michel ، صديق كامو الذي خشي أن تكون نهاية الرواية شديدة الشبه بنهاية رواية "الغريب" *The Stranger* .

(٣٤) يصف جانيت أعراض الفجيعة بأنها"إحدى نتائج عدم ملاءمة الحدث في اللحظة التي وقع فيها"(١٩٢٥: ٦٦٣). وهو يصف بشكل عام، فكرة تغيير عنصر في العالم الفجائعي لمن يعاني من الفجيعة، في فصل عنوانه "العلاج بالتخلص"(١٩٢٥: ٥٨٩-٦٩٨). وانظر أيضًا فان در كولك وفان در هارت ١٩٩٥: ١٧٥-١٧٩.

تسمح لقصة الفجيعة بأن تُحكى فقط، بل كان بإمكانها أيضًا ومن خلال ذلك الحكي، أن تبدأ في التعافي الاجتماعي، الذي يؤكد هيرمان أنه يتحقق أيضًا بالنسبة للمجتمع بكامله (١٩٩٢: ١). في هذا المثال، يعترف كلامانس في النهاية بأنه يود حتى لو كان تصرف بشكل مختلف، والتقف منظومة قيم للقراء، منظومة قيم مختلفة عن تلك التي بنى عليها فيما مضى، وبالتحديد في الليلة الأصلية لانتحار الشابة. إن مفهوم كامو للكلام على "لسانك" هو عندي مفهوم مثير؛ لأنه جوهري جدًّا بالنسبة لكون المشاركة في الشهادة لونًا من الحديث. فالقراء عليهم أن يتصرفوا بالطريقة التي تصرف بها كوينتين وشرييف في رواية فوكنر. أما بالنسبة للمشهد الموصوف في رواية كامو، فإن على المرء أن يضيف أن مشاركة كلامانس في الشهادة لا ترقى به إلى أن يكون على مستوى العرض (نحن على كل حال، نفترض مرة أخرى، بأننا لا نملك وسيلة مستقلة للتعرف على كلمات المُحاوِر أو أفعاله). كما أن كلامانس نفسه سرعان ما يتراجع عن عباراته الافتتاحية الداعية إلى المشاركة في الشهادة، إذ يضيف: "مرة أخرى، أجل، يا له من اقتراح خطير! افترض فقط يا عزيزي أن كلامنا يجب أن يؤخذ بشكل حرفي؟ أننا يجب أن نمضي فيه.. بررر! الماء شديد البرودة! ولكن دعنا لا ننزعج! الوقت الآن متأخر جدًّا، وسيكون متأخرًا على الدوام. لحسن الحظ!" (١٩٥٦ ب: ١٤٧). يبقى أن هذه الكلمات في ختام الرواية، توحي إليَّ بأن القراء الفعليين بإمكانهم أن يختاروا قبول التحدي بالمشاركة في الشهادة، وذلك من خلال "القفز في الماء"، لا القفز بالمعنى الحرفي في نهر السين، وإنما بأن يتركوا

لأنفسهم أن يشعروا بأنهم المخاطبون بـــ"أنت" في النص، وأن يعيدوا من ثم حكي قصة كلامانس، بما في ذلك ما أصاب قلبه من تغير(٣٥).

إذن، فإن إحدى الطرق التي تسير فيها الدائرة الرابعة من دوائر الشهادة عندي، هي أن يتوجه الراوي بالخطاب مباشرة إلى مُحاور- مروي عليه، داعيًا إيَّاه أن يروي قصة الفجيعة بواسطتك "أنت نفسك تتلفظ بالكلمات التي سأقولها أخيرًا على لسانك". أما الشكل الأخير من أشكال الشهادة النصية، فتوضحه روايات مثل رواية "المارق" *The Defector* (*Die Uberlauferin* 1986) لمونيكا مارون Monika Maron. فروزالين بولوفسكي، بطلة رواية مارون، تكشف عن أعراض للـــ"التشوه الناتج عن عقدة ما بعد الفجيعة" ptsd، مثل الأرق insomnia، والهلوسة hallucinations، والانسحاب الاجتماعي social withdrawal. أما الشيء الأهم بالنسبة لي هنا، فهو أن النص "يحكي" قصتها من خلال التشظي، والاسترجاعات، وانعدام الزمن، والتكرار، والحذف، وهي التكنيكات السردية التي يمكن القول بأنها تتجاوب مع أعراض النفس المصابة بالفجيعة. أو فلنقل إن القراء لو فسروا هذه السمات النصية باعتبار أنها موازية للأعراض الفجائعية؛ فإنهم بذلك يردون من خلال الاشتراك في الشهادة، على العرض الذي يقدمه النص ، تمامًا كما يكون الرد على الفجيعة بالمشاركة في الشهادة.

تبدأ رواية مارون وتنتهي بصورة لروزالين واقفة في شقتها جامدة بقدمين كسيحتين. لم يتضح قط شلل روزالين فيزيقيًّا، ولكنه "المعطى"

(٣٥) بناء على هوية القارئ، سيكمل فعلٌ كهذا الدائرة الخامسة(بالنسبة للقراء المعاصرين لكامو) أو الدائرة السادسة (بالنسبة للقراء المتأخرين أو الأجانب)

الافتراضي، كما في رواية جريجور سامسا Gregor Samsa "مسخ إلى خنفساء" Metamorphosis into a Beetle ، هو الذي يغرينا بتفسير كل شيء تالٍ على اعتبار أنه نتيجة لما سبق. هناك أصداء على مدار الكتاب نجدها في الصور الوفيرة للكساح، والبتر، والتشوه، والرأس المقطوع. إن جمود روزالين وعزلتها أشياء تجد ما يماثلها على مستوى السرد في ركود الحبكة وفقرها. روزالين والنص كلاهما "ملتصقان" بـــــــ"ما يحدث"، أو ما لا يحدث، وفقًا للحالة، تمامًا كما تتمثل أيرين ليلة وفاة والدتها، أو كما تتمثل ماري، زوجة توم كريك، اختطاف الرضيع. لقد أشرت للتو إلى علامة مائزة من علامات افتقار الرواية إلى التقدم: أنها تبدأ وتنتهي بالصورة نفسها، وتلك الصورة هي نفسها صورة الجمود. والفواصل المسرحية الأربعة في رواية مارون، يمكن تفسيرها أيضًا بأنها تمثيل للعرَض الفجائعي الخاص بالعزلة والجمود الاجتماعيين. ويفسر نقادٌ كثيرون مجموعة الشخصيات في هذه الفواصل المسرحية، بأنها أجزاء غير متكاملة من نفس روزالين، إن تفسيرًا مثل هذا يؤكد الفكرة القائلة بأن روزالين – على مستوى القصة – تعاني من "التشوه الناتج عن عقدة ما بعد الفجيعة" ptsd. لكنني أود أن أشير أيضًا إلى أن هذه الفواصل علامة على تمثيل النص للفجيعة، وبالتحديد تمثيله للعجز عن حكي قصة ما حدث، عن سرد ماضي روزالين. الحوارات في هذه المقاطع حوارات غير قصصية؛ فهي لا تقدم أية أحداث، وربما الأهم من ذلك أنها لا يمكن أن تتكامل في صورة أي قصة (أكبر) عن حياة روزالين، أو عن إصابتها بالشلل. وهكذا، وعلى الرغم من أن روزالين تبدأ بتقديم سرد تاريخي ما لحياتها الباكرة، فإن النظام سرعان ما يحطمه الفاصل المسرحي

الأول، الفاصل غير التاريخي وغير الشخصي. إن إعادة تصور قصة روزالين مسألة أكثر تعقيدًا، إن لم نقل إن تشوش الضمائر الشخصية والأزمنة النحوية - حتى في وسط الجملة أحيانًا - يحبطها تمامًا. وحين يشير قراء فعليون من أمثالي إلى سمات نصية مثل التكرار، والصور المتشابهة، وانقطاع الخط التاريخي، وتشوش مسألتي من يقوم بالفعل ومن يتسبب فيه، ويربطون بين هذه السمات وبين أعراض "التشوه الناتج عن عقدة ما بعد الفجيعة" ptsd (مثل الانسحاب، والتمثُّل، وتبدد الشخصية)، وذلك بدلاً من ربطها بالبنية والجماليات - حين يفعل القراء الفعليون ذلك، فإنهم يشاركون في الشهادة على الفجيعة التي يقدمها النص. وسينتمي ما يقومون به رسميًا إلى الدائرتين الخامسة والسادسة.

٥- الشهادة الأدبية- التاريخية

تنظر هذه الدائرة من دوائر الشهادة، في كيفية تواصل نص ما، مع القراء الحقيقيين من لحم ودم، المنتمين إلى الثقافة والزمان اللذين كُتب فيهما النص. وفي حالات كثيرة ستكون هذه هي الدائرة التي يملك عنها القراء أقل معلومات. وأظن أن سمة من سمات النصوص المشار إليها هنا، أن قرائي يعرفون عنها أقل القليل.. ولكنني ما زلت أفكر كيف أن نصًا ما، يثبت لقرائه المعاصرين، إمكانية أن تكون له أهمية خاصة في ربط التمثيلات الأدبية للفجيعة بسياقاتها التاريخية. إن قراءة شوشانا فيلمان Shoshana Felman لرواية كامو "السقطة" *The Fall* من خلال أعماله السابقة، وخصوصًا "الطاعون" *The Plague* و"المتمرد" *L'Homme revolte* ، والجلبة التي أثيرت

حول هذا العمل الأخير – كل ذلك مثالٌ خاص ورائع لفحص الشهادة الأدبية- التاريخية (إن فعل فيلمان نفسه ينتمي إلى ما أدعوه الدائرة السادسة، وفيها يشهد قارئٌ متأخر على فجيعة عبَّر عنها النص). وأقترح أن تكون هذه خصيصة لهذا النوع من الشهادة، لدرجة أنه حتى وجود موجز بهذه الأنواع من الأدلة، هو أمر من التعقيد بحيث يصعب تضمينه في دراسة ما، برغم أنني آمل أن يعيد قرائي قراءة تحليلات فيلمان في سياق المنظومة التي أطرحها(فيلمان ولوب ١٩٩٢: ١٦٥-٢٠٣)[٣٦].

تذكرون هنا دائرة الشهادة الأولى التي أشرت إليها(الشهادة للذات) وكيف تتحطم الدائرة لو وقعت الفجيعة الفعلية؛ ذلك أن الفرد الذي حدثت له الفجيعة يتقدم بالشهادة إلى نفسه. وبالمثل، فإن مجتمعًا كاملاً لو حدثت له فجيعة – لنقل مثلاً ألمانيا ما بعد الحرب العظمى عند بنيامين – فإن النص بصفته عرضًا لفجيعة أُنتِجت في ذلك المجتمع، ربما لا يتيسر إدراكه على الإطلاق بالنسبة لأولئك الذين هم ضحايا للفجيعة، أو فلنقل بالنسبة لأعضاء آخرين من المجتمع الذي حدثت له الفجيعة، وكتب فيه النص، أي قراء المؤلف المحتملين المعاصرين له. وكيف سنعرف لو تحطمت الدائرة الخامسة؟ لكي يسائل المرء الفن عما قد يحكيه لنا عن الفجيعة في المجتمع الذي أنتج فيه الفن، سيبدأ بوضوح من وصف جريمة العنف، لكنه سيبحث

(٣٦) لمزيد من الحقائق حول تطور الخلاف والشقاق بين كامو وسارتر، انظر أيضًا لوتمان ١٩٧٩:٤٩٥-٥٠٧. ويقدم لوتمان أيضًا خلاصة بعض التفسيرات المعاصرة لرواية "السقطة" ، على اعتبار أنها "ردٌّ طال تأخرُه" (في ١٩٥٦) على هجوم سارتر (في ١٩٥٢) على كامو (٥٦٥).

أيضًا عن الفجوات، سيبحث عن القصص التي لا يمكن أن تُحكى، أو التي لا يمكن أن تُحكى بشكل كامل؛ ذلك أن الفجيعة كما رأينا لا يمكن أن تصير ماثلة في الوعي إلا بصعوبة(فيلمان ولوب ١٩٩٢: ١٩٤). ومثل هذا البحث، وآمل أن أكون قد أوضحت ذلك، سيعمل على مستوى القصة، لكنه سيعمل أيضًا على مستوى الخطاب، كما أنه – وهذا هو الجانب الذي أريد أن أبرزه هنا – سيعمل على مستوى إنتاج النص وتلقيه المعاصر.

وفي هذا السياق أود أن أقدم رواية جيرترود كولمار Gertrud Kolmar غير المشهورة التي سأقوم بتحليلها على نحو أشمل في الجزء الأخير من هذا الفصل. وكولمار هو الاسم الأدبي لجيرترود شودزيسنرGertrud Chodziesner، المولودة في برلين لوالدين برجوازيين يهوديين عام ١٨٩٤، وكان يفترض أن تُباد عند وصولها إلى معسكر أوشفيتز عام ١٩٤٣، معروفة في الأساس بأنها شاعرة، لكنها كتبت أيضًا خلال حياتها القصيرة مسرحيات متعددة وأعمالاً نثرية، بما فيها الرواية القصيرة التي يشار إليها دائمًا باسم "أم يهودية". وهذه الرواية عن الاغتصاب المريع لطفلة عمرها خمس سنوات، ثم بحثِ والدتها الذي لم يتوقف عمن ارتكب الجريمة – هذه الرواية لم تنشر في حياة كولمار. أو فلنقل إن النص فيما أعرف لم يُتلَق في زمنه، اللهم إلا بواسطة أخت كولمار المقربة هيلدا، التي كانت لديها المخطوطة خلال الحرب وسمحت بنشرها فعلاً في ١٩٦٥. وبعبارة أخرى، لا وجود للدائرة الخامسة للشهادة بالنسبة لهذا النص. وتلك هي النقطة التي أريد التركيز عليها. إذ على الرغم من أنه لم تكن هناك أية قيود رسمية على النشر بالنسبة للمؤلفين اليهود، عندما كتبت هذه الرواية في

أواخر جمهورية فايمار (١٩٣٠-١٩٣١) فإن كولمار لم تحاول نشرها. وقد دفعني هذا الغياب الممعن إلى السؤال لماذا، وكون الرواية لم تُتداول في جمهورية فايمار Weimar Republic أو في ألمانيا النازية، دفعني أيضًا إلى إعادة قراءة النص، لأنظر فيما إذا كان يعطينا أية إشارة عن السبب في أن كولمار ربما لم تحاول أن تنشره. ورغم أنني سأنحي جانبًا أسئلتي المحددة وإجاباتها غير المقنعة إلى أن أحلل الرواية تحليلاً كاملاً، فإنني أود أن أشير هنا إلى أن عملي في ملاحظة أعراض الفجيعة أو "الدائرة القصيرة" داخل الدائرة الخامسة، وبلورة الأسئلة حولها، وإعادة قراءة النص، والبحث عن إجابات – كل ذلك ينتمي إلى الدائرة السادسة من دوائر الشهادة.

٦- الشهادة عابرة التاريخ وعابرة الثقافة

هذه الدائرة التواصلية الأوسع تضم داخلها الدوائر الخمس السابقة. إن قارئًا من ثقافة أخرى غير تلك التي كُتِب فيها النص، أو من فترة زمنية متأخرة، يشهد على الفجيعة المعبَّر عنها في هذا النص ومن خلاله. يحاول مثلاً قارئٌ من الشمال الأمريكي في القرن الحادي والعشرين، أن يفسر لمعاصريه روايةَ كولمار، على أساس أنها عرَضٌ من أعراض الفجيعة الثقافية في فترتي فايمار والنازية، اللذين كانت كولمار إحدى ضحاياهما. لو كانت من تقوم بالتفسير ناجحة بصفتها شاهدًا، فإنها ستشير إلى الفجوات وصور الصمت، وستنتج بعملها قصة عن دوائر الشهادة الأخرى على الفجيعة؛ إذ حين تمضي هذه الدائرة في طريقها، ستكون الشهادة بمثابة "رَدٍّ". وفي حالات مثل حالة رواية "أُمٌّ يهودية"، حيث لا يستطيع النص أن يشهد في

المجتمع الذي كُتب فيه، سيكون من الصعب بالنسبة للمفسرين التالين أن يكملوا دائرة الشهادة. هذا ما بدأت أنا فيه منذ قليل، وسأواصله فيما يلي بتحليلي الصعب لرواية "أم يهودية". ولكن قبل أن نواصل مع كولمار، أود أن أنهي هذا المسح بمثال سلبي للشهادة العابرة للتاريخ-العابرة للثقافة، هو رواية أتوود Atwood "حكاية خادمة" *Handmaid's Tale The*.

رغم أن رواية أتوود تبدأ بوضعنا مباشرة داخل العالم الكابوسي لراويتها- بطلتها، فإنها تنتهي على مسافة بعيدة من ذلك العالم، وذلك من خلال جزء في الرواية أسْمته "ملاحظات تاريخية"(٢٩٩-٣١١). هنا يحصل القارئ على "مخطوطة لجزء من محاضر الندوة الثانية عشرة من دراسات جلعادية، انعقدت كجزء من تقاليد الجمعية التاريخية، المنعقدة بجامعة ديناي، نانافيت، في ٢٥ يونيو ٢١٩٥"(ص٢٩٩). تسجل المخطوطة مقدمة للبروفيسور ماريان كريسينت مون، من قسم الأنثربولوجيا القوقازية، وحديث البوفيسور جيمس دارسي بييكسوتو، مدير أرشيفات القرنين العشرين والحادي والعشرين بجامعة كامبردج. وبعبارة أخرى، فإن أتوود تقدم عرضًا مبدعًا لما سيقوم به الباحثون خلال قرنين من الزمان. وقد صرحت أتوود بأنها أضافت الخاتمة حتى تتواصل مع عدد من الأشياء عن مدينة جلعاد التي لم تستطع الخادمة أن تعرفها، وحتى تعبر أيضًا عن تفاؤل المؤلفة بأن جلعاد، تمامًا مثل الرايخ الثالث، لن تضيع إلى الأبد (إنجرسول Ingersoll ١٩٩٠: ٢١٧). ومن المؤكد أن الملاحظات التاريخية تحقق تلك الأغراض، غير أن أتوود كانت مزدوجة في توضيحاتها؛ فالخاتمة تقوم بوظيفتها الأكثر إقناعًا

في توسيع التيمات الشمولية في الرواية، وتكشف في الوقت نفسه كيف أن أتوود لا تريد لنا أن نقرأ الخاتمة. إنها تكره أولئك الباحثين من القرن الثاني والعشرين ومواقفهم. إن تصويرها لهم يمكن أن يكون توضيحًا بالسلب للدائرة السادسة من دوائر الشهادة؛ فرغم أن بحثهم قد كشف النقاب عن بعض المعلومات المفيدة عن أصول الشهادة (أنها سجلت على شرائط كاسيت، ربما بعد هروب الخادمة من البيت، ولكن قبل مغادرة جلعاد بشكل فعلي)- رغم ذلك، فإن النغمة المفارقة التي يتم بها توصيل هذه الحقائق، كالمكان الظريف والأسماء الشخصية، تحمل رسالة إلى قراء أتوود حول كيفية عدم القراءة، أو – في إطار هذا الفصل – حول عدم القدرة على الشهادة.

ولا يبدي الباحثون في المؤتمر أي اهتمام بما تقوله الخادمة فعلاً، وهذا ما يشير إليه جزئيًّا انشغالهم الشديد بالهوية التاريخية لسيدتها. إن فرضية بييكسوتو حول هذه النقطة تحتل الجزء الأكبر من حديثه؛ إذ يصل إلى هذه الخلاصة:

> **هذه تخميناتنا. وبافتراض أنها صحيحة، بافتراض أن ووترفورد كانت فعلاً هي "السيدة"، ستظل هناك فجوات كثيرة. بعض هذه الفجوات يمكن ردمها من خلال مؤلفتنا المستقلة، لو كان للعقل عندها دور مختلف، كان بإمكانها أن تحكي لنا أكثر عن أعمال الإمبراطورية الجلعادية، لو كانت لها مواهب صحفي أو جاسوس. إن ما لن نتمكن من تقديمه الآن، حتى في عشرين صفحة أو نحو ذلك، طبعناها من الكومبيوتر الخاص لووترفورد، لابد أن نكون ممتنين على أي حال لأي فتات تتعطف علينا به آلهة التاريخ (أتوود ١٩٨٦: ٣١٠).**

هذه الصفحات وغيرها، هدفها أن تنتهي بالقراء إلى خلاصة مفادها أن الباحثين قد ضلوا الطريق؛ فانتقاداتهم الضمنية والصريحة للخادمة تتستر تمامًا على آلامها، وعلى قصتها، وعلى فجيعتها. هذا بالنسبة لهم "فتات"!. أما بعبارتي أنا، فإنهم لم "يردوا" على نصها الذي هو بمثابة "عرض". إنهما يخطئون كل اللمحات التي تمدهم بها حكايتها، لمحات عن حياتها هي، وحتى "عن أعمال الإمبراطورية الجلعادية"؛ ذلك أنهم لا يبدون مهتمين إلا بالحقيقة التي يمكن إثباتها تاريخيًا، وبالأحداث السياسية والعسكرية المحددة جدًا ومن اشتركوا فيها. إن موقفهم كموقف السيد كومبسون، يحدُّ من قدرتهم على الشهادة؛ إذ لا يمكنهم أن يقرأوا إلا سعيًا وراء المعلومات ، ويلومون نصهم لأنه لا يقدم لهم القصة.

إنني أقرأ خاتمة أتوود وكأنما تطلب من قرائها أن يقرأوا قراءة مضادة لقراءة الباحثين، بحيث يصير هؤلاء القراء – أي نحن – شهودًا. وفي تنويعة من تنويعات فصيلة الشهادة التي لخصتها منذ قليل، أي الشهادة العابرة للتاريخ–العابرة للشهادة، تقدم أتوود الاقتراح الغريب القائل بأننا – نحن الذين "تسبق" الحكاية تاريخيًا – يمكن أن نكون شهودًا أكثر فعالية من أولئك الذين جاءوا بعدها، لو كنا قادرين على إدراك ما هو مهم في القصة، أو فلنقل لو كنا قادرين على إدراك أن الصفحات العشرين المطبوعة من كومبيوتر، لن تكشف لنا من ثقافة ما ومن ثوراتها، مثلما تكشف قصة شخصية مطولة، عن تفاعلات شخص ما مع مجتمعه– مجتمعها. لو تبنينا هذا الموقف، سنكون في وضعية أفضل للشهادة على قصة الخادمة على اعتبار أنها "عرْضٌ" . ولكي

نقوم بذلك علينا أن ندرك شهادتها ونقرأها من كل جوانبها؛ علينا أن نتجه إلى تجاربها الشخصية باعتبار أنها مصادر للمعرفة عن مجتمع يعيش أزمة. والباحثون عند أتوود لم يكن بمقدورهم أن يقوموا بهذا من موقعهم التاريخي والثقافي المتأخر. سيكون ذلك بمقدور القراء المؤمنين بدائرة الشهادة السادسة التي أتحدث عنها. وفي سياق الفجيعة والشهادة، هناك أيضًا درس واحد على الأقل أعتقد أن أتوود كانت تشرحه لنا بالسالب من خلال أولئك الباحثين وما يشعرون به من اكتفاء. إن تصوير أتوود لأولئك الباحثين يستدعي إلى الذهن تحذير هارتمان من أنه - وبسبب أننا لا نستطيع أن "تعرف" أو "تفهم" ما عاشه الناجون من الهولوكوست - فإن كل ما نستطيعه هو أن نحاول سرده. ويمكن لرواية "حكاية خادمة" أن تعيدنا إلى مسألة أساسية تتصل بالأدب بصفته منظومة لتبادل الأدوار. فداخل رواية أتوود، تخلق الخادمة شاهدةً تحكي لها قصتها، التي يحدوها الأمل في سماعها يومًا ما دون جدوى. وعلى العكس من ذلك، يطرح بييكسوتو ومن معه أنفسهم بصفتهم أكبر خبراء جلعاد(بالنسبة للخادمة)؛ ففي تقديرهم أنها لا تقدم سوى "فتات"[٣٧]. وكما تعلمنا من جهود كوينتين وشرييف، فإنه ليس بإمكان المرء أن يكون أقرب إلى القصة إلا من خلال إحساس بالمشاركة، وهو الموقف الذي آمل أن نتخذه بدورنا إزاء رواية كولمار في الفقرة التالية.

(٣٧) انظر ألكوف وجراي Alcoff and Gray ١٩٩٣: ٢٦٣ إذ يحذر بالمثل من القراء/ المحللين الذين يضعون أنفسهم موضع الخبراء الذين يعرفون أفضل مما تعرف الضحية.

الشهادة السردية بصفتها حديثًا:

قراءة في رواية "امرأة يهودية" لجيرترود كولمار

معظم القراء يعرفون كولمار من خلال شعرها، الذي أصبح معروفًا على نطاق واسع عام ١٩٥٥ ، مع نشر "الأعمال الغنائية" *Das lyrische Werk* في أعقاب وفاتها. وقد عُـدَّ نثر كولمار بشكل عام "في المرتبة الثانية"(شافي Shafi ١٩٩٥: ١٨٩)، وكان لا يقرأ إلا بسبب ما يلقيه من ضوء على شعرها وسيرتها[٣٨]. إن الأساس الذي قامت عليه شهرة كولمار في طريقه للتغير، وهذه نقطة سأعالجها لاحقًا في هذه الدراسة. لا تزال سيرُها تربطها على العموم بعالم ولادتها الفيلهالمي، أكثر مما تربطها بجمهورية فايمار التي عاشت في ظلها فترة المراهقة (على سبيل المثال إيخمان ليوتينجر Eichmann-Leutenegger ١٩٩٣). ويؤكد أحد نقاد الأدب أن جمهورية فايمار "ظلت أجنبية بالنسبة لها"(سبار Sparr ١٩٩٣: ٧٦). وعلى عكس ابن عمها الأول فالتر بنيامين، الكوزموبوليتاني، الأكثر شهرة، توصف هي عادة بأنها المنعزلة الريفية (فيزيسلا Wizisla ١٩٩١: ١٢٦-١٢٧، وانظر أيضًا بيكارد Picard نقلاً عن بالزر Balzer ١٩٨١: ١٦٨) .

---

(٣٨) انظر بايلاند Byland ١٩٧١: ٦٢-٧٢، وبالزر ١٩٨١ Balzer: ١٦٥-١٦٦، ولورينز ١٩٩٣. ومدخل شافي Shafi إلى النصوص النثرية يتميز بصورة ما لأنها تقرأ النصوص على أنها أمثولات كنائية للفنان، رغم أنها تناضل أيضًا من أجل الكشف عن الحياة من خلال النصوص (١٩٩١: ٦٩١، ١٩٩٥: ١٨٩-٢١٤). ومما له دلالة أن أي مدخل عن كولمار في أي قاموس بعد ١٩٩٣ لا يشير مجرد إشارة إلى أعمالها النثرية أو الدرامية(انظر ديك وساسينبيرج Dick and Sassenberg ١٩٩٣: ٢١٩-٢٢٠).

وهذا الوصف يأتي فيما أعتقد من التركيز على شعرها. ورغم أنه ربما كانت الحالة هي أن كولمار كانت شخصيًا "تشعر أنها في وطنها"(سميث Smith ١٩٧٥: ٩) في الجو الريفي لفينكينكراج Finkenkrug، وليس في برلين Berlin التي عاشت فيها أوائل حياتها وأواخرها، فإن تحليلي لروايتها القصيرة "أم يهودية" التي كتبتها في السنوات الأخيرة لجمهورية فايمار[٣٩]، يكشف عن حساسيتها لضغوط الحياة المدنية الحديثة، فضلاً عن حساسيتها لجمال الطبيعة.

ومع أن من الصعب اعتبار أن العنف يمكن أن يكون ظاهرة حديثة، فإن الجريمة المحورية في تلك الرواية، جريمة اختطاف واغتصاب رجل غريب لطفلة عمرها خمس سنوات، تربط رواية كولمار بالثقافة الحضرية للقرن العشرين. وعلاوة على ذلك، فإنني ألمّح إلى أن الكتاب حديثٌ، ليس

(٣٩) سأناقش اختيار عنوان هذا الكتاب مرة أخرى حين أتطرق إلى قضية النشر. وأنا ألاحظ هنا أن الرواية كانت قد كتبت على عجل في ١٩٣٠- ١٩٣١، ونشرت لأول مرة قبيل وفاتها في ١٩٦٥. الصفحة الأولى في مخطوطة كتاب كولمار لا تحمل عنوانًا (انظر النسخة في إيخمان وليوتينجر ١٩٩٣: ١١٧). غير أن العنوان الذي لابد أن كولمار قد أشارت إليه هو "الأم اليهودية"، أشارت إليه في مكان آخر- على صفحة العنوان؟- في النسخة المخطوطة (وولتمان Woltmann ١٩٩٥: ١٥٥). على أية حال، لقد أصرت هيلدا أخت كولمار على اسم "أم" حين ظهرت الرواية في ١٩٦٥(كوسيل فيرلاج Verlag Kosel) لأنها خشيت أن يشجع العنوان الأول على معاداة السامية (وولتمان ١٩٩٥: ٢٨٥ ن، ١٥١). وقد نشرت الطبعة الثانية، وكل الطبعات اللاحقة فيما أعرف تحت عنوان "أم يهودية". ومسألة علاقة البطلة باليهودية مسألة مركبة يجب ألا تعالج هنا. غير أن التحليلات التالية تقرأ بطلة كولمار اليهودية وتقرأ ابنتها من منظور أن مجتمعهما قد همشهما، ومن منظور أنهما كان لديهما وعي ذاتي بأنهما مختلفتان عن المحيطين بسبب خلفيتهما اليهودية.

بسبب ما يحكيه، وإنما بسبب ما لم يحكه وكيف لم يحكه. إنني أفسر على وجه التحديد صمت الشخصيات في مواجهة الأحداث التي تعصف بها، فضلاً عن شكوك المؤلفة ذاتها (وهي شكوك تُستنتج جزئيًا من قرارها عدم نشر الكتاب) – أفسر كل ذلك بأنه من علامات الفجيعة. ويوضح تحليلي كيف أن هذه الرواية تحفر ما لم تكن كولمار قد عرفته معرفة كاملة عن علاقتها التاريخية الحية مع أحداث زمانها، عن هامشية الأقليات وعن تفشي العنف ضد هذه الأقليات، وهو ما أفضى، بعد تأليف الرواية بقليل، إلى انتخاب الحزب القومي الشيوعي في ألمانيا، كما أدى في الحقيقة إلى محاولة إقصاء يهود أوروبا. وسأوضح كيف أن الدوائر من الأولى إلى الخامسة يجري الفصل بينها، وكيف أن ذلك الفصل تثبته – وترد عليه بصفته عرْضًا للفجيعة – شهادتي أنا، باعتباري قارئة أجنبيةً من زمنٍ لاحق. وبإكمال الدائرة السادسة، أي بتفسير رواية "أم يهودية" بصفتها فنًا يحمل شهادة على أزمة العنف المتزايد ضد المرأة والأطفال والأقليات في أواخر فترة فايمار، فإنني أتحدث مع رواية كولمار.

تقع رواية "أم يهودية" في برلين الكوزموبوليتانية أيام جمهورية فايمار، بالتحديد في أواخر عشرينيات القرن العشرين. وبطلتها مارثا وولجني جاداسون لا منتمية، بالمعنى الحرفي للكلمة، على اعتبار أنها يهودية ولدت في مقاطعة شرقية، وبالمعنى المجازي على اعتبار أنها وحيدة في الثقافة الحضرية من ألمانيا المتروبوليتانية، حيث تتزوج، وتحمل طفلتها، ويهجرها زوجها المحترم، وتكافح لتصنع حياتها وحياة ابنتها أورسولا (أو أورسا).

وذات مساء ، حين لم تعد ابنتها ذات السنوات الخمس إلى البيت في الموعد المعتاد، تأخذ مارتا في البحث عنها، تتحول نزهة مارتا إلى كابوس تعيشه الأم، وبرغم أنها تجد زميلات أورسولا على شاطئ النهر، فإن ابنتها لم تكن بينهن، خرجت أورسولا ولم تعد، هكذا تقول زميلاتها، وقال رجل إن أمها كانت تبحث عنها. وبعد مساء مهووس بسؤال الجيران، وليلة لا نوم فيها، وصباح موجع، تجد مارتا جثة ابنتها في زريبة مهجورة بحي الحديقة النائي، الحي الذي يسميه أهل المنطقة "مستعمرة الزبالة *Mullabfuhr Siedlung*" (٣٨)(٤٠). الطفلة لا زالت تتنفس، ولكن جسدها مخضب بالدماء. تتمكن مارتا بمساعدة بعض نسوة المنطقة من أخذ البنت الغائبة عن الوعي إلى أقرب مستشفى. بعد ذلك بأيام عديدة، وصلت البنت المعذبة إلى موتها المحتوم بعد أن رشت عليها أمها مسحوقًا منومًا. وتقسم مارتا على الثأر من قاتل ابنتها، وتقدر أنه مختبئ في مكان ما من برلين الكبرى، لكن يصدها ويتجاهلها من

---

(٤٠) كل الاقتباسات من الرواية ترجمتها أنا. والصفحات المشار إليها بين الأقواس في المتن تشير إلى طبعة أوليشتاين تاشينباخ Ullstein Tachenbuch (الألمانية) عام ١٩٨١. ولغة كولمار فيها نبرة غريبة على الأذن الألمانية. ربما تبدو للبعض عتيقة، لكنني أسمع فيها نبرة خرقاء. يدعوها كيمب Kemp أسلوبًا تعبيريًّا متأخرًا (نقلاً عن ولتمان Woltmann ١٩٩٥: ١٥٧). ويقول سميث Smith بأنها تفتقر إلى الثقة وإلى الانسجام (١٩٧٥: ٣٠). وأعتقد أن هذه النبرة هي إحدى علامات تمثيل النص للفجيعة، ولذلك تحاول ترجمتي أن تقدم الإحساس، وأن تقدم في الوقت نفسه شيئًا من رنين النبرة. وهناك ترجمة ممتازة إلى الإنجليزية لرواية كولمار القصيرة "سوزانا"= =لم أنتبه لها إلا بعد الصياغة الأولية لهذا الفصل (كولمار ١٩٩٧). وحيث إن الصياغة اللغوية الدقيقة أمر مهم بالنسبة لما أقوم به من تحليل، فإنني أبقيت على ترجماتي التي تبقى أقرب إلى النص الأصلي.

تطلب منهم المساعدة: الجيران، الشرطة، المحامي، صديق زوجها السابق الذي اتخذته حبيبًا. ومحاولة مارثا في الأعوام التالية البحث عن المجرم والقيام في الوقت نفسه بدورها كأم كانت محاولة مستحيلة. وبعد أن يرفضها حبيبها تلقي بنفسها في عرض النهر منهية حياتها بما تشعر أنه تكفير عن جريمة ارتكبتها.

ورواية "أم يهودية" بحبكتها الميلودرامية الواضحة، تضم أحداثًا ومواقف متعددة يحتمل أن تكون فجائعية. ومن تلك الأحداث والمواقف اغتصاب الطفلة، وتسممها، وانتحار أمها مارثا، بل أيضًا الأرضية التي تقع عليها هذه الأحداث والمواقف: التهميش الواقع على مارثا وأورسولا من قبل عائلة الزوج ومن قبل المجتمع عمومًا، وما عاشته مارثا من اغتصاب لطفلتها، وفقدان مارثا لطفلتها[٤١]. ويشي النص بأن شيئًا يربط بين ذلك كله، بحيث يخلق صورة بائسة لبرلين التي تقع فيها الأحداث. واغتصاب الطفلة هو النقطة التي سأركز عليها لفحص محاولة الشهادة على الفجيعة. هذا الحدث المحدد يبرز سببًا وحيدًا لعدم إمكانية التعرف على العنف: أن المجرم يختار ضحيته شخصًا ممن لا يمكنهم أن يتكلموا عن الجريمة؛ فالطفلة أورسولا لا يمكنها أن تتكلم عما حدث لها، برغم أن الجريمة ماثلة على جسدها. إن الدائرة الأولى من دوائر الشهادة التي أصفها، أي الشهادة إلى الذات، لا تعمل هنا. ومارثا بصفتها لا منتمية للمجتمع، وفي نوع من الكناية

(٤١) تركز الـ DSM-IV على أن "التشوه الناتج عن عقدة ما بعد الفجيعة"ptsd يمكن أن يسببه أذى المرء لنفسه، أو الشهادة أو العلم بالموت غير المتوقع لواحد من أفراد العائلة المقربين"(١٩٩٤: ٢٤٢) ويصف كاروث الفجيعة التي تحدث للوالد من موت الولد بأنها فجيعة الضرورة و"استحالة الاستجابة المناسبة"(١٩٩٦: ١٠٠)

الأمومية، لا يمكنها أيضًا أن تشهد على الجريمة؛ فمحاولاتها العثور على مغتصب أورسولا وقاتلها هي محاولات بلا جدوى، وذلك جزئيًّا بسبب أنه لا أحد يفهم ما تحاول أن تقوله، فالبعض ببساطة يرفضون الاستماع إليها، أو هم - بمصطلحات التحليل النفسي - عاجزين عن أن يلعبوا دور المشاركين في الشهادة. ومن ثم فإن سعي مارثا للانتقام ينتج عنه إعادة رسم الفجيعة على جسدها هي، من خلال اتخاذ قرار الانتحار. ولكي يفهم المرء هذا المحو للذات، فإنه يحتاج إلى فهم العوائق التي تواجهها مارثا في معالجة العنف الممارس ضد ابنتها وضدها هي نفسها. ونص كولمار يحتوي - ويؤلف هو نفسه - أفعالاً غير مكتملة أو فاشلة للشهادة،: دوائر قصيرة تنتج عن نقص في الرواة الأكفاء والمستمعين المتعاطفين.

وأود الآن أن أنظر في الرواية عن قرب أكثر، وذلك من خلال مخطط الدوائر الست التي رسمتها للشهادة السردية، وأن أذكر قرائي بأن هذه الدوائر تتشابك عبر وسيط السرد الأدبي، ومن ثم فإنه لا يمكن دائمًا أن تظل دوائر متمايزة على نحو صارم، كما أود أن أذكرهم بأن القصة التي سأتصورها من جديد وكأنها نصٌّ يمثِّل عرضًا - هذه القصة إنما تُؤلَّفُ حديثًا.

١- الشهادة إلى الذات

٢- الشهادة بين اثنين

بالنسبة للجريمة المحورية في رواية كولمار - لا مجال على الإطلاق لأي شك في أن أورسولا قد انتُهكت جنسيًّا؛ فالطفلة صغيرة جدًّا، والعنف الجنسي عليها كان من الفداحة بحيث إنها لا تستطيع أن تتواءم مع تلك التجربة (الدائرة الأولى)، ومن ثم فإنها تتعرض للفجيعة. ومع أن الجريمة

والفجيعة يمكن فك شفرتهما من خلال جسد الضحية، فإن المجرم وأشكال جرمه المحددة تظل أمورًا غائمة. وتكشف مشاهد متعددة أن الطفلة تعاني من "التشوه الناتج عن عقدة ما بعد الفجيعة" ptsd. وحين يخطو أحد الزوار مثلاً في المستشفى في اتجاه الطفلة ويعطيها عنبًا لتأكل، تصرخ أورسولا وترتعد (٥٥)؛ وتصف كولمار – بالعبارات الجارية في القاموس التشخيصي للتحليل النفسي – الكرب النفسي الحاد.. أو استعادة النشاط السيكولوجي.. حين يتعرض الشخص لحوادث مثيرة تشبه أو ترمز إلى جانب من جوانب الحدث الفجائعي" (DSM-IV 1994: 424). وعند نقطة معينة، حين تقترب منها أمها، تبدو وكأنها تتمثل مشهد الانتهاك والاغتصاب (٥٨)، وهذا يصف "حالة فصامية.. تعاش خلالها مكونات الحادثة من جديد، ويتصرف الشخص كما لو كان يعيش الحادثة في هذه اللحظة"(DSM-IV 1994: 424 ، وترد إلى الذهن هنا مرة أخرى، حالة المريضة أيرين عند جانيت). ويلخص كولبيرستون هذه العلاقة بين الفجيعة والجسد على نحو أكثر شاعرية فيقول: "لا تجربة أقرب إلى المرء من الأذى الذي يقع على جلده هو، ولكن لا شيء يختفي ويعيش ويمرح تحت ذلك الجلد سوى كلمات، تتخذ صورة نماذج من الوعي، أدنى من يومية اللغة وأبنيتها"(١٩٩٥: ١٧٠).

إن تجربة أورسولا تعيش تحت جلدها فعلاً؛ فالطفلة ابنة الأعوام الخمس لا تستطيع أن تتكلم عما شهده جسدها[٤٢]. وفجيعتها لا تأخذ أبدًا شكل

---

(٤٢) هناك نظرة من الداخل لعجز الطفلة عن الشهادة على الحوادث التي شهدها جسدها بشكل فاضح، نجدها في رواية دوروثي أليسون Dorothy Allison الموجعة عن سفاح

سرد، ولا تتواصل الضحية لفظيًا أبدًا مع مستمع متعاطف (الدائرة الثانية)؛ فعلى سبيل المثال، عندما تعثر أم أورسولا عليها للمرة الأولى بعد اختفائها، تكون الطفلة غائبة عن الوعي، وتكون بالتالي صامتة: "كانت رأسها مُعلّقة مثل زهرة ذابلة. لم تُمَسّ. وكانت لا تزال تتنفس"(٣٩)[٤٣]. وبعد عملية جراحية في المستشفى، توضع في جناح الأطفال؛ فنحن نراها المرة التالية عندما تصل أمها لزيارتها: "ارقدي في سلام يا أورسا. بنظرة محايدة سيظن المرء أنها كانت نائمة. لكنها كانت تتنفس بصعوبة، يلمع وجهها الداكن على المخدة البيضاء المزرقة ببريق شمعي شاحب. ارتعشت يد مارثا. تحركت يدها لترفع البطانية وترى الجرح وما عليه، لكنها لم تجرؤ. حدقت في طفلتها، لكنها لم تكن تشعر بشيء"(٤٧). الطفلة تبدو فاقدة للوعي، ولا قدرة لها على

القربى، والانتهاك، والهجر، رواية "سفاحًا من كارولينا" *Bastard Out of Carolina*. وانظر خصوصًا التفاعل بين البطلة ابنة الاثني عشر عامًا والشريف في المستشفى بعد أن ضُربت الطفلة واغتصبت من قبل زوج أمها(١٩٩٢: ٢٩٥-٢٩٨) .

(٤٣) كلمة "طفلة"child و"بنت"girl في الألمانية لها دلالة محايدة على النوع، ومن ثم فإن استخدام "هي"it و"ها"its {لغير العاقل} ليس بالضرورة استخدامًا غير معتاد. ولكن هناك خيارات أخرى("هي"she و"ها"her {للعاقل}) ومن ثم فإن استخدام "it" يساعد على إضفاء الطابع غير الحي على أورسولا. وكلمة *doch* (التي ترجمت هنا "لا تزال"still) للإشارة إلى الفكرة المسبقة عند مارثا – ربما تكون الطفلة ميتة ولهذا فإنها لا تتنفس – هي إحدى علامات أن خطاب الرواية يمر من مصفاة مارثا؛ فمارثا – إذا استخدمنا مصطلحات علم السرد – هي القائم بالتبئير. وهذا جانب دال من جوانب النص بالنسبة للنوعية الرابعة من نوعيات الشهادة، أي الشهادة النصية، وهو ما سأناقشه فيما بعد.

الكلام. جروحها تشهد على الاغتصاب، لكنها ليست جروحًا بادية، جروح لا "تتكلم"؛ لن تنظر الأم، ومن الواضح أنها لا تستطيع أن تنظر إلى الجروح.

خلال زيارة مارثا التالية، تعرف أن الطفلة تحاول الآن أن تحكي عن الانتهاك الذي وقع عليها، لكن كلامها يتجنبه، وربما يكبته، أولئك الذين يمكنهم أن يسمعوه(٤٤). وكما تشرح المريضة الأكبر سنًا الموجودة في الغرفة التي نقلت إليها أورسولا، إذ تقول للأم:" نعم، الليلة الماضية، كانت تصرخ بشكل مرعب في كل هذا الجناح. لم يكن الصراخ مرتفعًا إلى هذا الحد، ولكن .. تعرفين.. كان مرعبًا إلى درجة تجعلك ترتعدين. استيقظ عدد من البنات الصغيرات وأخذن في الصراخ؛ لأنها أيضًا كانت قد بدأت تتحدث- عن ذلك الرجل – أنت تفهمين. ولذلك نقلتها الممرضات. بسبب الأطفال الآخرين.. لو سمعوا أن..." (٥٤). ومن الواضح أن هذه الصفحة واحدة من صفحات عديدة تتواصل (مع القارئ وربما مع مارثا، وربما حتى مع المراة العجوز) حول كم كان مرعبًا ما تعرضت له أورسا من انتهاك. لكنها تحقق ذلك جزئيًا بالإشارة إلى العوائق الداخلية والخارجية التي تواجهها الضحية في حكي قصتها على نحو متماسك؛ فأورسولا في البداية لا تستطيع أن تتكلم. إنها تصرخ برسالتها. ثم إنها حين تحاول الإفصاح عنها بالكلام، فلا أحد يريد أن يسمع، أو حتى الأطفال الآخرون الذين يسمعونها كانوا من الرعب بحيث لا يمكنهم أن يلعبوا دور الشاهد المشارك – المستمع الذي

---

(٤٤) تلاحظ فايجرين Wigren أن " ضحايا الفجيعة مغرقون في الصمت عادة" (١٩٩٤: ٤١٧)

تحتاج إليه أورسولا. إن محاولتها الشهادة على ما حدث تُكبَت بشكل كامل، إذ ينقلها طاقم المستشفى إلى غرفة أخرى، لا لشيء إلا لكي لا يسمعها أحد. ومن الواضح أنه حتى محاولة أورسولا الشهادة يحكيها طرف ثالث، من خلال المريضة التي تنتقل الطفلة إلى غرفتها، امرأة لم تستطع هي نفسها أن تشهد الحادثة (محاولات أورسولا أن تتكلم) وتبدو مهتمة بمخاوف الأطفال الآخرين وبمخاوفها هي أكثر مما هي مهتمة بمخاوف أورسولا. وهذا التوسط السردي - وهو جانب ينتمي بصرامة إلى دائرتي الرابعة، أي دائرة الشهادة النصية - يمكن اعتباره إلى الآن طريقة أخرى يقدم بها النص الطابع الفجائعي للجريمة الأصلية، ويقدم بها في الوقت نفسه عدم نجاح الطفلة في الشهادة على ما حدث[٤٥].

وفرصة أورسا في الشفاء من خلال الشهادة الناجحة بين شخصين، يصفها النص برهافة من خلال وضعها في تجاور مع حادثة جاءت من طفولة الأم. وهذه الحادثة تُروَى عبر تقنية استرجاع خارجي external analepsis، استرجاع لحادثة سابقة على بداية القصة الحالية (جينيت ١٩٨٠: ٤٩)، فعندما تؤكد جارة مارثا لها أن أورسا ستشفى من جراحها، بل ستنسى الحادثة. تفكر مارثا بينها وبين نفسها: لا، لن تشفى أبدًا، وتدفع هذه الفكرة مارثا بالتالي إلى تذكر مشوارها من المدرسة إلى البيت في طفولتها هي:

---

(٤٥) يتعامل تحليل كولبيرتسون (الناضج) وشهادتها على ماحدث لها من انتهاك جنسي وهي طفلة كبيرة، مع مشكلة صياغة الفجيعة الجسدية في كلمات، وبطريقة تؤدي إلى توصيل المأزق إلى الآخرين (١٩٩٥).

كانت في الثامنة أو التاسعة من عمرها، ورأته أمامها. كانت مع زميلتها، لوسي فايجلر، تذكر ذلك لا تزال، كانت آتية في طريق توروويج Torweg. كان هناك رجل واقف، لم يكن يفعل أي شيء للأطفال، كان فقط يعرض نفسه بلا خجل، وسرعان ما يجري الأطفال بعيدًا عنه. قالت لوسي والقرف يملؤها " يا له من خنزير!، يبدو رجلاً محترمًا، وهو في الحقيقة ذلك الخنزير". لم تقل هي شيئًا. لكن فرائصها جميعًا ارتعدت (٤٣، والتأكيد من عند كولمار).

إن تذكّر مارثا لاسم زميلتها التي كانت معها، وتذكرها لموضع الذكرى، يشي بشدة التجربة الأصلية، فضلاً عن نصاعة تذكرها لها؛ أي يشي بدقة الذاكرة الفجائعية[٤٦]. غير أن النص في هذه الصفحة يُظهر أن مارثا لم تكن قادرة على "الإفصاح باللغة" *to verbalize* عما حدث لها؛ فهي لم تقل أي شيء. والصفحة التالية لذلك تصف عجز مارثا المستمر عن الإفصاح عن رعبها.؛ فكما في حالة ابنتها أورسولا تمامًا، يتكلم الجسد بما لا يستطيع اللسان أن يتكلم به: "الليالي بعدها. لم تستطع أن تنام. لأنه سيأتي لها. سيلمع. الشيء المرعب. الشيء المريع. لقد هددها. نضح العرق من كل مسامّها. احترقت. أرادت أن تصرخ ولم تستطع ولم تجرؤ على الحركة" (٤٣). وتستمر الصفحة على طولها، تؤكد أن مارثا ولأكثر من عام بعدها، كانت تعاني الكوابيس، وكانت عاجزة تمامًا عن الكلام مع شخص آخر عن الحادثة، لا مع والديها ولا حتى مع صديقتها لوسي، الطفلة التي كان

---

(٤٦) مرة أخرى، حول مسألة "الرؤية" والفجيعة، راجع هير Herr ١٩٧٨: ٢٠، وكاروث ١٩٩٦: ٢٨-٢٩.

بمقدورها أن تسمي المجرم على الفور: "يا له من خنزير"[٤٧]. وهكذا بقيت مارثا معزولة في عجزها عن الكلام وفي خوفها. إن غياب المونولوج الداخلي المقتبس في هذه الصفحة، والاقتباس المباشر من قاطرة الفكر لدى الشخصية (كوهن Cohn ١٩٧٨: ١٢-١٣) يؤكد عجز مارثا عن الإفصاح؛ فهي لم تستطع أن تصوغ التجربة في كلمات حتى لنفسها، ولم تستطع أن تتحدث عنها إلى الآخرين.(١٩٩٥: ١٦٩). وفي تقييمنا لرد فعل مارثا على هذه الحادثة، نتذكر أن أي حادثة معينة " قد تكون وقد لا تكون كارثية، وقد لا تؤدي إلى الفجيعة بشكل متساوٍ لدى الجميع"(كاروث ١٩٩٥أ: ٤). وبعبارة أخرى، فإنه بغض النظر عن نوعية الانتهاك الاجتماعي الذي قد يخطر على بالنا، فإن ذلك كان فجائعيًّا بالنسبة لمارثا. إن حجم رد فعلها ينقله النص إلى القارئ جزئيًّا، من خلال المراوغة السردية، والتهرب اللغوي، والتعبير اللطيف. لم تستطع مارثا أن تعترف ببعده الجنسي؛ فما رأته ظل يهددها، لكنها لم تحدده. لم تحكِ قصة عما حدث قط، حتى حين صارت كبيرة[٤٨].

٣- الشهادة بالنيابة

وحيث إن مارثا عاجزة عن الشهادة لنفسها، فليس من الغريب أن تكون عاجزة عن لعب دور المتلقي لقصة أورسولا، وأن تكون عاجزة عن الشهادة

---

(٤٧) نحن لا نعرف خلفية لوسي. لكن ربما ينسجم مع ديناميات معاداة السامية في الرواية، أن تستطيع لوسي كطفلة ألمانية محترمة، أن تتكلم وتسمي الجريمة، بينما لا تستطيع مارثا، الطفلة الألمانية- اليهودية.

(٤٨) لابد للمرء أيضًا أن ينظر في هذا المشهد من خلال الدائرة الرابعة، فيفسر المراوغة ورهافة التعبير بأنها مسائل سياقية، تستدعي ردًّا بالمشاركة في الشهادة على النص، الذي هو بمثابة عرْض للفجيعة.

للآخرين بالنيابة عن أورسولا. من بداية بحثها عن ابنتها، كان مما يؤكد إخفاقها وصفها بأنها "الفتاة الرعديدة"، وبأنها "مخبولة متلعثمة"(٢٨). لم يستطع جسد الطفلة أن يشهد على الجريمة، لأن الأم عاجزة عن المشاركة في الشهادة وهي تنظر في الجروح. ولقد كانت مارثا عاجزة بالقدر نفسه عن "النظر" في مشهد الجريمة، حين وجدت ابنتها في كومة قمامة اليوم السابق (٤٠). وعلاوة على ذلك، فإنها، هي والآخرين المحيطين بها، لم يكن بإمكانهم أن يتكلموا عن الجريمة المرتكبة ضد الطفلة، وذلك من خلال المراوغة، وحتى في مراوغاتهم لم يحددوا الطابع الجنسي للعنف. إن كلمة "اغتصاب"(*Vergewaltigung*) ''rape'' لا تظهر أبدًا في في رواية كولمار. أوضح كلمة استخدمتها أية شخصية هي كلمة *Sittlichkeitsverbrechen* (وتعني حرفيًا "جريمة أخلاقية"، وهي كناية معروفة عن الاعتداءات الجنسية)، وقد استخدمتها ممرضةٌ مرةً وهي تتحدث مع الموظفة لتسجيل وصول الطفلة إلى المستشفى.(٤٠). يشار إلى الجريمة عادة بأنها "ذلك" that أو "تلك" it كما في عبارة "كيف يكون ذلك ممكنًا على الأرض"(٤٠). ومما له دلالة أن مارثا حين تحاول أن تتخيل لنفسها ما حدث لابنتها، تستخدم صفات وأسماء وصفية دالة على العجز:"كان ذلك شيئًا يصعب وصفه، يصعب تخيله.. ذلك شيء يصعب الكلام عنه"(٤٣). تصبح الجريمة التي ارتكبت ضد أورسولا هي ذلك الشيء الذي لا يمكن وصفه، ولا يمكن حتى تخيله. ومن ثم فإنه شيء لا يمكن الشهادة عليه أمام الكل[٤٩].

---

(٤٩) قضايا الأسلوب هذه متصلة بالدائرة الرابعة أيضًا. وتلاحظ فايجرين أنه كان من

إن تعبيرات من هذا القبيل، يمكن - ويجب - أن تُشرح جزئيًّا وكأنها تقاليد اجتماعية في مواجهة قابليةالجريمة للقياس، وهي أيضًا محاولات مقصودة لتقليل الألم الإضافي بالنسبة لأم الضحية.؛ فالممرضة على سبيل المثال تود لو أن السكرتيرة لم تسأل مارثا عن السبب في دخول الطفلة إلى المستشفى، لأنها تخشى أن يحل الإحباط بمارثا أكثر مما هي فيه فعلاً. ولكن لابد من تفسير التهرب اللغوي عن الشخصيات من خلال نموذج اجتماعي أوسع يتبدى في الرواية: أعني عجز الشخصيات (رفضها؟) أن تشهد بما حدث للطفلة فعلاً، أو أن تشهد عمومًا بالجروح التي لحقت بشخص ما. عند السؤال للمرة الأولى عن مكان وجود أورسا مثلاً، ودّ بعض الأطفال فقط لو أن مارثا تركتهم يكملون لعبتهم(٢٤). وهذا عذر مقبول بالنسبة للأطفال ربما، لكنه أقل قبولاً حين يرفض الكبار مساعدتها، كما حدث عندما ظل بعض نسوة الحي غير متعاطفات معها(٢٥) وعندما ظل البوليس سلبيًّا (٣٦).

وأوضح أشكال رفض المشاركة في الشهادة عن شخص آخر، هي أيضًا أقسى الأشكال؛ فبعد مرور سنوات، وحين تود مارثا أن ترتبط من جديد بالمجتمع، بدلاً من المحاولة التي لا تتوقف للثأر لموت ابنتها، تعترف لحبيبها ألبرت Albert بأنها أعطت أورسولا جرعة زائدة من المسحوق

المستحيل في البداية بالنسبة للوالدين كليهما أن يحددا ما قد حدث لهما؛ فلكي يَشفَى هيو Hugh (الحالة التي تعالجها فايجرين) كان في حاجة إلى أن يتعلم القول بأنه قد فقد رجله فعلاً، وهي حقيقة يملك عليها دليلاً جسديًا، ومع ذلك لم يستطع أن يقتنع بها قبل أن يبدأ العلاج. وبالمثل، لم تستطع كاثي أن تسمي ما حدث لها من انتهاك جنسي (١٩٩٤: ٤١٨-٤٢١).

المنوم، فتكون استجابته أن يرفضها إلى الأبد:" لو كان هناك شيء يفصلنا أكثر حتى من ذي قبل، فهو ذلك الشيء، لقد جعلتني مجرد حلية *Mitwisser* لفعلتك، وعلى عكس رغبتي.. اذهبي من فضلك، لا أريد أن ألقي بك خارج حياتي، لكنني أخشى من اعترافاتك الإضافية"(١٥٨). وكلمة *Mitwissen* من الناحية المعجمية ليس معناها "أن أعرف" بل معناها "أن أعرف بـــ" هي الفعل الذي يقع في القلب من الشهادة السيكولوجية.. وهكذا يرفض ألبرت مساعدة مارثا من خلال رفضه أن يكون عارفًا بـــ a *Mitwisser* .

إن سخف مارثا يمكن أن ينظر إليه بطريقتين اثنتين على الأقل؛ فكما أشيرَ من قبل، تشي صفحات متعددة أنها برفضها للمساعدة التي يرغب بعض الآخرين في الحقيقة أن يقدموها، إنما ترفض بشكل أناني أن تكون شاهدة بالنيابة. وحين يأتي للزيارة مثلاً فراو هوفمان، الرجل الذي تعمل عنده، تبدي المرأة الأكبر استعدادها أن تلعب دور المشارك في الشهادة/ المستمع لشهادة مارثا بالنيابة عن أورسولا: "أنتِ تجبرين نفسك على الحديث معي عن أشياء لا تهمني، أليس كذلك؟ يمكنك فقط أن تفكري في طفلتك، يجب ألا تجبري نفسك على هذا النحو... يجب أن تصرخي ؛ فهذا الذهول .. لا يمكنني أن أستمر فيه!"(٥١). لكن مارثا لا تستطيع أن تقبل بتعاطف المرأة الأخرى، وتصر على الاحتفاظ بآلامها- وبقصة أورسولا – لنفسها: "يجب أن أتحمل هذا وحدي... كل شيء... من أجلي"(٥٢)[٥٠].

---

(٥٠) انظر أيضًا رفض مارثا لتعاطف حماها وحماتها(٤٩) وكذلك رفضها المتكرر لمعونة جارتها (مثلاً ٤٢-٤٣).

ومن ناحية أخرى، فإن فشل مارثا أو رفضها الشهادة، يمكن تفسيره أيضًا بأنه نتيجة لوقوعها هي نفسها ضحية، ومن ثم فإنه يجب تقييمه في سياق وضعية مارثا (وأورسا) المحتومة، بصفتها آخر في مجتمع فايمار. لم تكن مارثا غريبة فحسب على اعتبار أنها يهودية مولودة في إقليم شرقي(١٤)، بل هي أيضًا زوجة مهجورة، وأم وحيدة، وامرأة عاملة – كل هذه عوامل لها أهميتها في النبذ الواقع عليها من قبل الآخرين، وفي كرهها لنفسها[٥١]. لقد تبدّى الاختلاف "العِرقي" للأم والبنت بشكل متكرر، من خلال الإشارة إلى لون بشرتهما؛ فبشرة مارثا تحمل "لمحة عاجية"، ولون بشرة أورسولا أكثر دكنة:"أصفر، بُنّيٌّ تقريبًا"(١٨)[٥٢]، ويتضح تمامًا على مدار الرواية أن ليهوديتهما تأثيرات اجتماعية. والسيد وولج Wolg على وجه الخصوص، مُعادٍ للسامية في مساجلاته ضد مارثا؛ ففي محاولته إقناع ابنه

(٥١) لمعرفة مواقف فايمار من المرأة الوحيدة والعاملة، يمكن قراءة أي عدد من المقالات في فصل عن "ظهور المرأة الجديدة" في كتاب "المصدر في جمهورية فايمار" *The Weimar Republic Sourcebook* (كييس Kaes وآخرون ١٩٩٤: ١٩٥—٢١٩) ؛ فقبيل حكم هتلر على سبيل المثال(الوقت نفسه تقريبًا الذي كانت تكتب فيه كولمار رواية "أم يهودية") تتحسر المذيعة أليس روهلي– جيرستال Alice Ruhle-Gerstel على أن المرأة الجديدة قبل "أن يكون بإمكانها أن تتطور وتصير نمطًا، وأن تتوسع لتصير معيارًا، مضت مرة أخرى ضد الحواجز.. ومن ثم فإنها لم تجد نفسها وقد تحررت كما كانت تتصور بسذاجة، بل صارت الآن وقد تضاعفت قيودها"(٢١٨). حول تعقيدات كراهية اليهودي لنفسه، خصوصًا في حالة اليهود الألمان، انظر جيلمان Gilman ١٩٨٦: ٢٧٠–٣٠٨. وحول تفسيرات لرأي كولمار في كونها يهودية، انظر لورينز Lorenz ١٩٩٣ ، وكولين Colin ١٩٩٠.

(٥٢) رغم أن "العاج" Elfenbeinton مضيء، وليس قليل القيمة في ذاته، فإنه يوحي بأنه "مشرقي"، ومن ثم كان يعد في ذلك الوقت اختلافًا عرقيًا *racial* .

بعدم الزواج منها، يؤكد له:" إننا نعيش في القرن العشرين، وليس في خيمة يعقوب. إنها تبدو خارجة من العهد القديم، اسمها يجب أن يكون ليا Leah وليس مارثا. شمبانيا على الجليد، هل تعتقد؟ ليس أنا، الجليد، بالتأكيد، قطعة كبيرة. أورشليم في القطب الشمالي"(١٥).

غير أن آخرية مارثا يجري تصويرها بشكل أشد تكرارًا، في المساجلات اللغوية التي لا تستطيع هي خلالها أن تتواصل على المستوى الأساسي نفسه للمحيطين بها، سواء كانوا الأطفال الصغار الذين رأوا اختطاف أورسا، أو الآباء والجيران الذين سألتهم خلال بحثها، أو أبناء برلين الآخرين الذين لا يبدو أنهم يفهمون ما تسأل عنه مارثا:

> "أخبروني! كنتم تلعبون مع أورسولا وولج، أين تركتموها؟" ...
>
> ..."مع أورسولا وولج...؟" "
>
> نعم، أورسا. هل أنا أتكلم بالألمانية، لا؟ أين هي؟"
>
> (٢٣ ، كولمار. والنقاط الدالة على الحذف من عندها).

ليس هناك إشارة من أي نوع في الرواية إلى أن مارثا كانت لديها لكنة ما، ومع ذلك فإن صعوباتها في هذه الصفحة وغيرها، محصورة في اللغة؛ إذ يفترض أبناء برلين أن مارثا لا تفهم لغتهم، إما لأنها "أجنبية" أو لأنها لا تملك الكفاءة العقلية. وشكوك مارثا نفسها حول عدم قدرتها على الفهم مشار إليها هنا، من خلال استخدام علامة الاستفهام في المكان الذي يتوقع فيه المرء استخدام علامة التعجب.

عندما تستأنف مارثا البحث عن الطفلة في الصباح التالي لاختفائها، يصفها الراوي بأنها تشك من البداية في كل شخص تراه(٣٧). ولكن عندما تذهب بعد ذلك وتطلب من الناس أن يساعدوها، فإنهم يظهرون غير متعاطفين وبقسوة، إن لم يكن عدوانيين:

> **مضت في اتجاه بائع الخشب تسأل من يحملون أُطُر الشبابيك خارج الحظيرة، العامل الذي كان جالسًا على بعض المقاعد يتناول طعامه على مهل. هزوا أكتافهم. فقط حركوا رءوسهم في دهشة. لا، لم يكونوا أمس هنا بالمرة. ومارثا التي هزت كتفها على طريقتها لم تفهم، حتى أن أحدهم قال:" من يعرف، إن كان هذا حقيقيًا. تلك السيدة تبدو كما لو أنها ليست على أي قدر من الصواب". وضرب هو نفسه على جبهته (٣٧-٣٨)**

ونظر الناس إلى مارثا باعتبارها "غريبة" *die Fremde* (٣٩) بكل معنى الكلمة: "أجنبية" أي غريبةِ عن المكان، وكذلك "شخص غريب" أي "مجنونة" أو "غريبة الأطوار"(٥٣).

ولم يعقّد مصير مارثا كآخر إلا وضعيتُها كأم للضحية. غربة تعرفها، بل يبدو أنها تعتز بها:"أنا ... أنا مختلفة" (٥٢). ومع ذلك فإن مارثا، من دون الوصول إلى "اللغة نفسها" التي يملكها المحيطون بها، لا يمكنها أن تعثر على مرتكب جريمة اغتصاب أورسولا، ولا أن تشهد على تلك الجريمة.

---

(٥٣) وبناء على دليل كهذا، لا يمكنني أن أتفق مع شافي Shafi في أن عزلة مارثا عزلة اختيارية (١٩٩٥: ٢٠٢).

والأسوأ من هذا كله، أنها – وخلال رفض أولئك الذين طلبت مساعدتهم – تصير إلى مزيد من الفجيعة، وهي الحالة التي أدت بها إلى الانتحار[٥٤].

٤- الشهادة النصية

إن ما جعل محاولات الشهادة بين الشخصيات معروفة بالنسبة لنا، هو النص الأدبي، ولقد كان من المستحيل – وسيظل بالضرورة – مناقشة هذه المحاولات دون أن نناقش أيضًا الطريقة التي يقدم النص بها القصة؛ فالأمر المحوري بالنسبة لعمق ما تعانيه أورسولا من ألم، يكمن في الطريق غير المباشر الذي وصلت به قصتها إلينا، كما أن الأمر المحوري بالنسبة لفجيعة تجربة التحرش الجنسي في طفولة مارثا، أنها وصلتنا من عدم الاقتباس المباشر من حكيها للحادثة وما تلاها. وفي هذا الجزء سأركز صراحة على الاستراتيجيات النصية عند كولمار، وكيف يمكن تفسيرها بأنها علامات على الفجيعة. وأنا بالمضي في هذا الطريق، إنما أرد على النص، الذي هو بمثابة

---

(٥٤) حاول كثيرون من متخصصي الصحة النفسية أن يرفعوا الوعي بمخاطر التعرض الثانوي للفجيعة(فيلمان ولوب ١٩٩٢: ٥٧-٥٨)؛ فعند تعليقه على افتقار المجتمع إلى فهم الضحايا ودعمهم، يلاحظ فرايزي Frieze أن "المجتمع يميل إلى أن تكون له آراء سلبية في الضحايا من كلا الجنسين"(١٩٨٧: ١١٨). ويعلق فريديريك Frederick بأن الضحايا " قد يعاملون وكأنهم مرضى عقليون من ناحية، أو عندهم أعراض زائفة من الناحية الأخرى" (١٩٨٧: ٨٤، وانظر أيضًا ص ٧٤). وتعلق فايجرين كذلك على تراجيديا الفجيعة المتكررة التي يتنكر فيها الضحايا للصلات الاجتماعية التي يحتاجونها حتى يشفوا (١٩٩٤: ٤١٧.

عرض، وذلك من خلال المشاركة في الشهادة. إن المساهمين في الدائرة الرابعة هم بالتحديد الراوي، والمروي عليه، وتفسيري لهذا ينتمي إلى الدائرة السادسة.

شهادة الرواية تأتي جزئيًا من تكنيكها السردي؛ فالقصة - المروية بضمير الغائب، بتبئير محايد على مارثا، وإن لم يكن الحياد مطلقًا - ربما توصل للمروي عليه (وبالتالي للقارئ) ما يحدث عندما تصل مارثا إلى معرفة الأحداث. ولكن النص عند منعطفات حاسمة يتحاشى منظور مارثا، خالقًا فجوات. وهذه الاستراتيجية النصية تتوافق جيدًا مع توصيفات الفجيعة من حيث "تأبّـــيها على التحديد البسيط" (كاروث ١٩٩٥أ: ٩). فالفجوات في النص قد تعكس الفجوات التي خلقتها الأحداث الفجائعية في نفسية الضحية، ولكن كما رأينا في رواية "الفار" *The Defector* لمارون Maron ، فإننا يمكن أن نقرأ هذه الفجوات أيضًا باعتبارها تمثيل النص للفجيعة. ونتيجة لذلك، فإن المروي عليه، لا يُحكَى له مجرد ما حدث؛ لأن النص "لا يستطيع" أن يقدم، أو لا يقدم مجرد تمثيل يحاكي الفجيعة. فكيف يبدو ذلك على أي حال؟(٥٥). وعليه، فإن إدراك القارئ للحادثة - المشاركة في الشهادة - يتضمن تسجيلاً للفجوات والشذرات، يمثل أعراضًا فجائعية (مرة أخرى تنتمي إلى دائرتي السادسة). ويمكن اعتبار هذا النشاط مقابلاً في مجال الحديث، لما يصفه كاروث في إطار التحليل النفسي بأنه "نوع جديد من الاستماع، والشهادة، وبالتحديد أكثر، نوعًا جديدًا من الاستحالة *of impossibility* " (١٩٩٥ أ: ١٠).

---

(٥٥) يتكلم كاروث عن "العلاقة غير المباشرة للفجيعة بالمرجع"(١٩٩٦: ٧).

هل تمضي الدائرة الرابعة هنا؟ هل يشهد النص، وكولمار كمؤلفة، بشكل فعال أكثر من الشخصيات في الرواية؟ لابد للمرء أن يجيب: "نعم"؛ لأن المرء بصفته قارئًا للرواية يفهم أن الجرائم قد ارتكبت، وأن الفجائع قد وقعت في النفوس. ومع ذلك فإن انحراف هذه الشهادة لابد من ملاحظته. إن بعض الاستراتيجيات النصية تحاكي انعدام القدرة على الإفصاح، وتحاكي السمات الإزاحية عند ضحايا الفجيعة، في الفترة السابقة الشهادة الناجحة. وإحدى علامات الإزاحة والتفكك أمكن التعرف عليها فعلاً في الصيغة السردية للرواية: كونها مبأرة داخليًا – وإن لم يكن على نحو حصري- على شخصية مارثا، وكونها مع ذلك ليست مروية بضمير المتكلم[٥٦]. وهذا يعني أن عالم القصة، هو في العادة العالم كما تراه مارثا، ولكن فقط من خلال صوتها وأفكارها؛ فالرواية لا تتضمن سوى اقتباسات ضئيلة من كلامها، أو نماذج من المونولوج المقتبس بنصه، أي أن الاقتباس مباشر من لغتها العقلية. إن اختيار عدم استخدام الراوي بضمير المتكلم لسرد قصتها الشخصية، يمكن أن يفسر باعتباره اختيارًا اصطنعته من أجل التحكم في المسافة بين القارئ والبطلة، أو لتجنب نوعيات معينة من المعلومات، من خلال تجنب رؤى الشخصية من الداخل. وإحدى النتائج في هذه الحالة، أن تظل مارثا "غريبة" *fremd'* بالنسبة للقارئ، فضلاً عن كونها غريبة بالنسبة للشخصيات الأخرى. ويمكن للمرء أيضًا أن يفسر الأسلوب المميز لكولمار

---

(٥٦) رغم أنهما لا يستخدمان مصطلحات علم السرد، أو لا يسعيان إلى النتائج نفسها، فقد لاحظ كل من بالزر Balzer (١٩٨١: ١٧٢) و سبر Sparr (١٩٩٣: ٨٢)، أيضًا أن رواية "أم يهودية" تقدّم أساسًا من منظور مارثا.

كما يلي: لا يمكن حكي القصة بضمير المتكلم؛ لأنها قصة عن ناس لا يستطيعون مجازيًّا أن يتكلموا بضمير المتكلم، حيث إنهم لا يفهمون ما يحدث لهم فهمًا كاملاً. لقد أصابتهم الفجيعة. وهم بعد ذلك لا يستطيعون أن يتكلموا عن أنفسهم بوضوح، على الأقل في لحظات معينة. إن مراوغة السرد إذن تنقل عجز مارثا، فضلاً عن عجز النص (ومن ثم عجز القراء) عن الوصول إلى نفسيتها.

ليس غريبًا أن تقع المعوقات السردية في هذا النص، عند المنعطفات الدرامية وحول أكثر المسائل إيلامًا؛ فالحقيقة أنه لا جريمة تشاهد عيانًا وعلى نحو مباشر(٥٧). ومما يتلاءم مع المراوغة العامة للرواية، أن تكون أقرب نقطة نرى فيها الجريمة الرئيسية هي رؤية نتائجها على الآخرين.

---

(٥٧) "الجريمة" الوحيدة التي تروى بشكل مباشر في الرواية هي رش مارثا للمسحوق المنوم على الطفلة. لكن هذا هو الفعل العدواني الذي يبقى أكثر الأفعال غموضًا من الوجهة الأخلاقية. ومن المثير أن نلاحظ أن مارثا تظل منتظرة لشخص ما، سيمنعها فيما يبدو من المضي في خطتها(٥٩). ورغم ذلك فإن شبح "ميديا" يطرح في استرجاع باكر وحيد(٨). لم يتهم النص مارثا قط بالوأد. وبرغم أن مارثا تنتهي إلى اعتبار نفسها قاتلة أورسولا، يظل من غير الواضح ما إذا كانت أورسولا قد ماتت من دون المسحوق المنوم. وتكمن إحدى الإشارات إلى المكافئ الأخلاقي لما قامت به مارثا، في محادثة مع زوجها قبل ذلك بأعوام، استدعتها مارثا بعد أن ماتت أورسولا، ولكن – ويا للغرابة – قبل أن يحكي النص رش مارثا للمسحوق المنوم، وهي مسألة في النظام السردي تتوافق مع الشهادة النصية غير المباشرة. يبدو أن الزوجين كانا قد قرآ تقريرًا في جريدة عن أم قتلت ابنها بسبب ميوله المثلية. وقد وجدت فريدريك وولج أن هذه المرأة ليست إنسانة، وأن فعلها غير محترم. أما مارثا، فتقول على العكس بأنها تتفهمها:" فعندما يحب المرء طفله، يمكنه أن يفعل أي شيء، يمكن للمرء أن يترك لطفله أن يقتله. ويمكن للمرء أيضًا أن يقتل طفله"(٥٦–٥٧).

وحتى في هذه الحالة، لا "يُحكَى" للمروي عليهم، ولا "يرى" القراء ما يحدث أمام أعين الشخصيات. وتقع واحدة من أكثر أمثلة "النظرة" المحدودة إثارة، حين تكتشف مارثا في النهاية جسد طفلتها؛ إذ تدخل حظيرة مهجورة:

> **هناك فراش، وسادة حمراء مقطوعة ومفتوحة، تخرج منها أعشاب بحرية. هناك... حملقت، لثانية واحدة فقط، ولم تصدق. لم تصدق. بعدها انزلقت إلى الأرض صارخة.{انكبت مارثا باكية على الطفلة، وفي النهاية التقطتها ومضت إلى الخارج} {الطفلة} كانت تتنفس. سحبت يدها فجأة من تحت المسند. كانت يدها مبللة. كانت مملوءة بالدم. وفجأة أدركت أن يدها تحسست الأرجل العارية للطفلة، وليس ملابسها الداخلية، ليس سراويلها. رفعت تنورتها الصغيرة. استشعرت الشفقة...**
>
> **انهارت.**
>
> **أعمتها الدموع. وأصـمَّها نحيبُها(٣٩-٤٠).**

مرتين في هذا التتابع الحاسم، يحجب النصُّ ما تراه مارثا. حين نفترض دورَ الشاهد المشارك المتعاطف بالنسبة للشهادة النصية في هذا الاقتباس، فنحن "نرى" المشهد في الكوخ مع مارثا، الفراش القديم، الوسادة المشقوقة، نظام الأشياء، ولكن حين تصل عيناها للطفلة، يقدم النص علامات حذف: "وهناك... ". وكذلك، نحن "نستشعر" الرطوبة مع مارثا، الأرجل العارية، ولكن حين يجري رفع التنورة، نحن"نسمع" صرخة مارثا من الشفقة. بعدها ندخل في الصمت. وعلامات حذف مرة أخرى. وأنا أتصور أن علامات الحذف هذه تساعد على استدعاء السياق الذي أُنتج فيه النص:

تجربة الإصابة بالفجيعة. وهذا يعني أن القارئ، وهو يصادف حذوفات كولمار، إنما يصادف العجز عن تسجيل ما يحدث أمام عيني مارثا ولكنها لا تراه. لأنها لا تستطيع أن تسبر غوره. ويفرض النص ثغرات على المروي عليه(وبالتالي على قرائه)، وبطريقة تؤدي إلى إلحاق العمى بمارثا، بسبب صدمة "رؤية" طفلتها المنتهكة. إن مشهد أورسا بالنسبة لمارثا يفتح باب الفجيعة، مما يحجب قدرتها على الرؤية. أما بالنسبة للقراء، فلكي يستجيبوا كمشاركين في الشهادة، عليهم أن يدركوا حذوفات كولمار وكأنها مقابل نصي لتلك التجربة السيكولوجية. تشير الحذوفات إلى الفضاء الذي "يمتنع الوصول إليه" إذا استخدمنا عبارة كاروث(١٩٩٥ أ: ١٥٢). وبينما قد تعد هذه الفجوات النصية مجرد التزام بتقاليد اللياقة في تلك الفترة، فإن التفسير الإضافي الذي لا يتعارض مع ذلك، هو أن النص أيضًا قد أعمَتْه الصدمةُ (أي أصابتْهُ الفجيعةُ) ومن ثم فإنه لا يعاين موقع العدوان ولا ينقله، لا إلى المروي عليه ولا إلى القراء. غير أن القراء لا يتعين عليهم "ملء" هذه الفجوات، بل عليهم كشهود أن يلاحظوا الثغرات ويسجلوها، على اعتبار أنها "طرحٌ لمسألة" الفجيعة.

وهناك نوع آخر من الأدلة يدعم قراءة هذه القصة وكأنها عرْض للفجيعة، وهو أن النص لا يفصّل للمروي عليه قصة الاغتصاب، في المرات القليلة التي يفترض أن الشخصيات قد روتها صراحة؛ فمثلاً حين تتكلم الطفلة عن الاغتصاب ذات ليلة في جناح الأطفال بالمستشفى، لم توضع كلماتها في النص قط، وهو المشهد الذي نظرت فيه بإيجاز منذ قليل، وعدَتْه مشاركةً فاشلة في الشهادة من جانب الأطفال الآخرين، ومن جانب المرأة العجوز

التي أصبحت تسكن مع أورسولا في غرفة واحدة، لكن هذا المشهد يعد هنا أيضًا شهادة غير مكتملة، يقدمها النص للمروي عليه، وبالتالي إلى القارئ. نحن لم نعرف قط – أيًا كانت درجة وضوح ذلك – ما كانت الطفلة قادرة على قوله "عن ذلك الرجل"(٥٤). وهناك مصدر آخر من مصادر المعلومات المقموعة في مقال صحفي حول الاغتصاب، وصفه لمارثا متحمسًا مالكُ الحانة المحلية، وصفه قائلاً:" بالضبط، وصف تام وصائب"[٥٨](٤٥). وبالطريقة نفسها، تحذف كولمار قصة الانتهاك عند وصول الطفلة إلى المستشفى؛ إذ يقول النص باقتضاب:"لم تتكلم مارثا، قال الآخرون الكلمة بدلاً منها"(٤٠). لم نسمع "الكلمة" قط ، أي وصف النسوة المتعاطفات لما حدث. بعبارة أخرى، على الرغم من أن تمثيل الحادث من خلال المحاكاة مطروح كإمكانية (كأمر واقع في عالم القصة حقًا)، فإن الراوي لا يعيد تقديم ذلك التمثيل إلى المروي عليه (والقراء)؛ فخلال الحديث بين مارثا ومحامٍ طلبت مساعدته في البحث عن "المجرم"، يعارض المحامي رأي مارثا قائلاً: "هذه ليست جريمة، هذا ... وسرعان ما ابتلع الكلمة"[٥٩](٩٦). ربما نفترض أن ينطق المحامي بكلمة "اغتصاب"، ولكن مثلما يحدث مع اغتصاب آخر غير مشهور في الأدب الألماني، في رواية كلايست القصيرة "وماركيز من

---

(٥٨) في فقرة منفصلة، يقوم النص بإعادة إنتاج بعض المقتطفات من المقال. ووفقًا للنمط الكلي للتبئير، فإن الكلمات المقدمة يفترض أن تكون كلمات في حدود قدرة وعي مارثا، عندما رفع فراو روسكايمبفير Frau Roskaempfer الجريدة في اتجاهها. ولكن الكلمات التي نقرؤها تشكل دون شك، ما يكفي من الشرح لما حدث، بحيث يصل الجرسون إلى تخمين أنه "بالتأكيد.. وصف تام وصائب"(٤٥).

(٥٩) لاحظ اختيار كولمار لكلمة "اسم" *Name* ، التي تعني التسمية، وليس مجرد "الكلمة" *Wort*. وأنا أجد في هذا تذكيرًا رقيقًا بقوة تسمية الجريمة على نحو صريح. وللمزيد حول هذه القوة انظر خاتمة هذا الفصل.

أوو....." يحذف النص الجريمة، في المشهد الذي يذكرها فيه، وذلك بأن يعطينا مكانها مجرد شرطة.

وكما أن المراوغات اللغوية والكنايات من جانب الشخصيات تشير إلى اغتصاب أورسولا، فإن هذه الأنواع من الفجوات وعمليات الصمت قد يكون مردها إلى تقاليد اللياقة؛ فالمؤلف في رواية من تلك الفترة(٦٠)، ببساطة، لا يصف جسد طفلة عمرها خمس سنوات، ضحية اغتصاب، وقد تمزق وأصابته الكدمات. غير أنني أشير كذلك إلى تفسير مبني على الكناية؛ إذ يقوم النص نفسه بتمثيل الفجيعة، ومن ثم فإنه لا يتكلم بشكل مباشر عن الجريمة التي تولدت عنها حبكته. لا أقصد أن كولمار لم تكن تعرف ما تقوم به، بل أشير إلى أن الأشكال المتعددة من الحذف والمراوغة في القصة، تلفت الانتباه بالتحديد إلى استحالة الحكي. وبهذا تشير هذه الأشكال إلى قابلية الجرائم للقياس، وإلى حضور الفجيعة، لا تلك الناتجة عن اعتداء مجرم فرد على الطفلة وعلى الأم، بل أيضًا إلى نمط عام من العنف الحضري المرتكب – في إطار المجتمع الذي تصفه الرواية، وفي إطار (وهذه إشارة مباشرة إلى الدائرة الخامسة) المجتمع الذي كتبت فيه الرواية – ضد أضعف أبناء ذلك

---

(٦٠) أحد الاستثناءات التي تقفز إلى العقل هي التوصيفات القوية للعنف الذي يقع على الشخصيات في رواية دوبلين Doblin عام ١٩٢٩ بعنوان *Berlin Alexanderplatz* . فرغم أن هناك أيضًا مراوغات فاعلة يجري توظيفها جنبًا إلى جنب مع السرد الصريح. من ذلك مثلاً اللغة النيوتونية Newtonian في العودة بالذاكرة إلى ضرب إيدا Ida (٨٥-٨٦) واللوازم التوراتية من الكنائسيات المضمنة في وصف جريمة مايزي Mieze (انظر خصوصًا ٣١٠-٣١٧). وبتقاليد اللياقة، فإن مما يصنع فارقًا أن الجرائم في رواية دوبلين ترتكب أساسًا ضد النسوة الناضجات (وبعض الرجال)، بينما ترتكب الجريمة الرئيسية في رواية كولمار ضد طفلة صغيرة جدًا.

المجتمع. ولأن كولمار لم تفرج عن النص قط حتى تجد استجابة بين معاصريها (دائرة قصيرة خاصة بالشهادة الأدبية- التاريخية)، فإنني سأتبنى تأييدًا لقراءة رواية "أم يهودية" على اعتبار أنها قصة تدور جزئيًا حول العنف المتفشي في عاصمة جمهورية فايمار، والخوف العام من الشهادة عليه.

بل إن وجود هذا النمط من الفجيعة، تؤكده الحقيقة القائلة بأن كل شخصيات الرواية تملك مرجعيات في أذهانها لما حدث لأورسولا، رغم أنهم لا يفصحون عنها (لا يستطيعون؟). فإن الجيران – مع أولى علامات اختفاء الطفلة- يفترضون ما هو أسوأ، فيتباكون "كيف يمكن لأي شخص أن يفعل أشياء كهذه للأطفال" (٢٧، وانظر أيضًا ٢٦، ٣٣، ٤٠)[٦١]. وهناك عامل آخر يربط قصة أورسولا بالعنف المتفشي في برلين زمن فايمار ، وهو اللوم غير الموجه لأحد؛ فالمجرم لا يجري ضبطه أبدًا، ولا حتى التعرف عليه، وإحساس مارثا بالذنب، خصوصًا بسبب رش المسحوق المنوم، لا يجري أبدًا تأكيده أو نفيه(١٤٣-١٤٤). وهذه الضبابية تؤكد افتراض أن الإحساس بالذنب ووضعية الضحية، منسوبان إلى مجتمع جمهورية فايمار ككل[٦٢]. المجتمع مجرم، والمجتمع ضحية.

---

(٦١) إن دور التقرير الصحفي عن جريمة في تشكيل وعي الناس في هذه الرواية، فضلاً عن روايات أخرى من الفترة نفسها، يستحق دراسة منفصلة، وهي دراسة أعتقد أنها ستبلور وتدعم فرضيتي الأوسع حول الفجيعة المتفشية في برلين لعهد فايمار.

(٦٢) لهذا السبب، لا أعتقد أنه كان أمرًا تافهًا بالنسبة لمترجم كولمار الأمريكي، أن يغير عنوان الرواية إلى "امرأة يهودية من برلين". ورغم أن سميث Smith وشافي Shafi لم يشيرا إلى النوع نفسه من الأدلة، فإنهما يدركان انتقادات الحياة الحضرية في رواية كولمار(سميث ١٩٧٥: ٣٢-٣٣؛ وشافي ١٩٩٥: ٢٠٤).

٥- **الشهادة الأدبية التاريخية**

٦- **والشهادة العابرة للتاريخ والعابرة للثقافة.**

بالنسبة للقراء الذين يريدون أن يتحدثوا to Talk ، فإن تكنيك كولمار، أي استخدامها للمراوغة، وللكناية، وللحذف، يمكن أن يعد تكنيكًا "سياقيًا" deictics بالمعنى العام للكلمة، أي أنه يشير إلى طرح النص لمسألة الفجيعة، طرحًا يتطلب إجابة المتلقي على توجه النص إلى تبادل الشهادة. ولكن كما أشرت في تقديمي لدوائر الشهادة، فإنها لا تتضمن القراء المعاصرين لجمهورية فايمار أو داخل الحزب القومي الاشتراكي؛ لأن الرواية لم تكن قد تُدوولت ولا نشرت في حياة كولمار. كانت الشهادة الأدبية التاريخية دائرة قصيرة، وكانت الشهادة على هذه الحقيقة تعتمد على ما يختاره القراء المتأخرون.

ينطوي النمط الأخير من الدائرة التواصلية على فهم شامل للطريقة التي يمكن بها للرواية – في سياقها التاريخي والثقافي – أن تشهد أمام القراء المتأخرين، على عنف جمهورية فايمار.، ويشهد هؤلاء القراء المتأخرون أمام معاصريهم على العنف في فايمار. تتألف الشهادة الناجحة في هذه الدائرة مما حاولت أن أقوم به في الصفحات الماضية، أعني معرفة "ما حدث"، بمعنى ملاحظة المحاولات السابقة غير المكتملة للشهادة، وغياب المحاولات بالمرة. الشهادة الناجحة تنطوي على إدراك لكل الأحداث التي يقدمها السرد: أي الفجائع داخل النص كتهميش المجتمع للطفلة وأمها،

والجريمة الجنسية التي يرتكبها مجرم ذكر ضد الطفلة، وإحساس الأم بأن الطفلة لا يمكنها أبدًا أن تنضم للمجتمع من جديد بسبب الجريمة التي ارتكبت ضدها، وما نتج عن ذلك من تسميم الأم لنسلها، وانتحار الأم بالفعل. غير أن شهادة قارئ ما، تتضمن أيضًا وعيه بفجيعة كولمار ونصها، بما ينطويان عليه من عجز عن الشهادة الكاملة على جرائم القصة خلال جمهورية فايمار. ومرة أخرى، لكي يشارك قارئ معاصر في الشهادة، فإنه يحتاج إلى أن يشير من جديد، إلى غياب الشهادة الأدبية- التاريخية (الدائرة الخامسة).

إذن دعوني فقط أبدأ بمراجعة تاريخ نشر النص. بدأت كولمار في تأليف الرواية في أغسطس ١٩٣٠، بعيد وفاة أمها. وأكملت تأليفها بعد خمسة أشهر، في فبراير ١٩٣١. (كان من المفترض أن تهلك كولمار في معسكر أوشفيتز في ١٩٤٣). وكوصية على ممتلكات أختها، توافق هيلدا وينزيل Hilda Wenzel على نشر الرواية لأول مرة في ١٩٦٥، إذ تظهر الرواية تحت عنوان "أم" *A Mother*. أعيد إصدار الرواية في ١٩٧٨ مع تبديل طفيف في العنوان الذي ظهر على النسخة المطبوعة على الآلة الكاتبة: "أم يهودية" *A Jewish Mother* ، في مقابل عنوان كولمار الأصلي "الأم اليهودية" The Jewish Mother. وهذه الحقائق تطرح بالنسبة لي أسئلة متعددة: لماذا لجأت كولمار إلى النثر بعد أعوام من الكتابة والنشر (الناجحين) للشعر؟ لماذا اختارت أن تكتب حدثًا حقيرًا حقارة اغتصاب طفلة صغيرة؟ لماذا – وقد أكملت الرواية – لم تنشرها؟ الأهم من ذلك كله، أنه لم تكن هناك بعدُ قيودٌ على المؤلفين اليهود عام ١٩٣١، وإن كان هناك منع ودشت لديوان كولمار

الأخير خلال الرايخ الثالث(١٩٣٨). لماذا منعت أخت كولمار هذا المخطوط من النشر لوقت طويل، برغم أنها تركت لكارل أوتين أن ينشر رواية كولمار الصغيرة "سوزانا" *Susanna* عام ١٩٥٩؟ وحين قررت هيلدا وينيزيل أخيرًا أن تنشر، لماذا حذفت كلمة "يهودية" من العنوان، رغم أنها تظهر على النسخة المطبوعة على الآلة الكاتبة؟

ربما لا توجد إجابات بسيطة أو حتى مؤكدة على هذه الأسئلة. وقد يكون – أو لا يكون – لهذه القضايا علاقة بموضوعنا. ولكن يظل الغموض المحيط بوجود الرواية وعدم نشرها يدفع المرء إلى إجابات قلقة. ربما يكون اختيار كولمار للنوع الأدبي متصلاً باختيارها للموضوع؛ فموضوع بهذا الحجم يحتاج إلى اتساع صيغة روائية ما. غير أن هذا المنطق لن يفضي إلا إلى أسئلة أخرى: لماذا هذا الموضوع؟ يركز إيخمان ليوتينيجر Eichmann-Leutenegger مرارًا على تأثير موضوع الإجهاض على حياة كولمار وعملها، ويفسر تأليف رواية "أم يهودية" على وجه الخصوص، بأنه كان استجابة من كولمار لـــ"تراجيديا الأمومة غير المتحققة"(١٩٩٣: ٢٣)[٦٣]. ومهما يكن من أمر، فإنني لا أحسب السيرة الذاتية تفسيرًا كاملاً وفعالاً لاختيار كولمار لموضوعها، كما أنني أجد تفسير سبر Sparr بأن كولمار كانت متأثرة بفيلم" مدينة م. تبحث عن القاتل" *M-Eine Stadt sucht einen*

---

(٦٣) توثيق هذا الإجهاض المزعوم لم يصل إلى علمي، ولكن تأكيد حدوثه يبدو أنه جاء من هيلدا أخت كولمار. ويعلق سميث أيضًا على"أوهام فقد الطفل التي انتابت المؤلفة خلال حياتها"، وأن ذلك ما تعبر عنه هذه الرواية، وتعبر عنه كثير من قصائدها (١٩٧٥: ٣١-٣٢).

Morder لفريتز لانج Fritz Lang تفسيرًا معقولاً على الأقل. والمهم بالنسبة لي - كمشاركة في الشهادة على الفجيعة في موقف العيادة، وأيضًا كملاحظة للفجوات داخل نص كولمار- هو ملاحظة الظاهرة، وليس تسجيل إجابة واحدة[٦٤]. ليس هناك ما يفسر بدقة اختيار كولمار ألا تنشر (وألا تحاول أن تنشر) النص بعد الانتهاء منه مباشرة. والتفسير قد يكون تافهًا، مثل أنها لم تكن مقتنعة بقدرتها على التعبير عن نفسها بالنثر[٦٥].

وسواء اتصل الأمر باختيار الموضوع أو الإحجام عن النشر، فإن نظريتي التي تقول إن ذلك كان استجابة كولمار الخاصة لتصاعد العنف المتفشي في جمهورية فايمر - هذه النظرية تدعمها دلائل من داخل العمل، مثل سلوك الشخصيات في الرواية، وهو ما أوضحته من قبل[٦٦]، كما تدعمها دلائل من خارج الرواية، مثل تهميش الأقليات خلال جمهورية

(٦٤) لابد من ملاحظة أن فيلم لانج Lang يمكن تحليله بشكل مشابه لتحليلي لرواية "أم يهودية". فهو أيضًا يشهد على العنف المرتكب ضد المهمشين في مجتمع فايمار.

(٦٥) كتبت كثير من الأشياء حول تعليق كولمار الموجه إلى هيلدا في أحد الخطابات، تقول فيه إنها تكتب " مجرد" نثر وليس شعرًا(٥ مارس ١٩٤٢، ضمن كولمار ١٩٧٠: ١٣٦). غير أنني أعتقد أن علامة التنصيص التي وضعتها كولمار حول كلمة "مجرد"، بالإضافة إلى أنها كانت تكتب تقريرًا عن قصة تكتبها في ظروف مفزعة، كل ذلك لابد أن يجعلنا أكثر حذرًا فيما يتعلق باستخلاص النتائج حول التقييم العام لكتابتها النثرية (ورأيي في هذا يتعارض مع رأي شافي ١٩٩٥: ١٨٩).

(٦٦) بالإضافة إلى اغتصاب أورسولا، وأن كل الجيران يبدون وقد وضعوا في حسبانهم سوابق العنف ضد الأطفال، يمكن للمرء أن يشير إلى اكتشاف مارثا للأدبيات المعادية للسامية في حجرة معيشتها بالمنزل الذي يعيش فيه حبيبها ألبرت رينكينز(١٥٣-١٥٤).

فايمار، أو تزايد العنف العام والجرائم العرقية، فضلاً عن تكاثر الأعمال الفنية المشابهة التي تتكلم عن أحداث فجائعية[٦٧]. أما بالنسبة لتعامل هيلدا وينيزيل مع المخطوطة، فيمكن للمرء أن يفترض أنها فقط لم تعتقد بأن العمل كان في جودة شعر أختها، أو في جودة روايتها القصيرة "سوزانا". وعلى أية حال، فإن حذفها لكلمة "يهودية" من العنوان يدل على أنها كانت معنية أيضًا بالطريقة التي سيستجيب بها القراء لبطلتها اليهودية، وربما للآليات العرقية في القصة. ويزعم وولتمان (دون أن يقتبس من مصدرها) أن وينيزيل خشيت من أن العنوان الأصلي قد يستثير مشاعر معادية للسامية (١٩٩٥: ٢٨٥ ن . ١٢١). ولو كان هذا حقيقيًا، فإنه يعكس تصور وينيزيل عن أن النص لم يستطع أن يشهد في الجمهورية الفيديرالية ما بعد الحرب؛ أي أنه يطيل مدة الدائرة القصيرة للشهادة المعاصرة.

وكما توضح هذه التعليقات العابرة، فإنني لا أستطيع أن أقدم تفسيرات محددة لأيٍّ من هذه المسائل الغامضة. ولكن لكي يشارك القارئ/الباحث في الشهادة على فجيعة كولمار، وعلى ما قدمتُه على أنه فجيعة أفراد لا حصر

(٦٧) هناك توثيق كبير للعنف في فترة فايمار. فعن تهميش الأقليات انظر على سبيل المثال ما كتبه كل من هانكوك Hancock ١٩٩١، وميلتون Milto ١٩٩٢ عن الغجر-السينتي Roma-Sinti . وعن العنف العام والجرائم الجنسية في الحضر، انظر ليندين بيرجر ولودتكي Lindenberger and Ludtke ١٩٩٥(خصوصًا مقالات كرو Crew ، وروزنهافت Rosenhaft، وبروكر Brucker) وتاتار Tatar ١٩٩٥. أما عن التناولات الفنية، فقد طرحت بالفعل أمثلة واضحة: رواية دوبلين Doblin وفيلم لانج Lang . ويجب ألا يتجاهل المرء فناني الصورة من أمثال جورج جروسز George Grosz وأتو ديكس Otto Dix ، كمثالين فقط من المشاهير.

لهم في مجتمع فايمار، فإنه يحتاج إلى أن يسأل هذه الأسئلة ، يحتاج إلى أن يفصح عن هذه المحاولات السابقة للشهادة، يحتاج إلى أن يحدد على الأقل الدوائر القصيرة. على الناقد أن يُظهر- بعبارة فيلمان ولوب - كيف أن أزمة التاريخ تُرجمت إلى أزمة في الأدب، وكيف حاولت كولمار أن تشهد على شيء في مجتمعها، لكنها لم تستطع أن تقوم بذلك بشكل كامل، لأنها هي أيضًا كانت ضحية لتلك الأزمة(فيلمان ولوب ١٩٩٢:xx). وبعبارة أخرى، فإن عدم اكتمال شهادة كولمار نفسه يقدم شهادة كاملة، وأنا أشارك في تلك الشهادة من خلال الإشارة إلى عدم اكتمالها. ومثل هذا الفعل يمثل حديثًا Talking مع هذه الأنواع من النصوص.

في تفسيره للدوائر الأخرى على أنها شهادات غير مكتملة أو فاشلة، يقوم القارئ/الباحث نفسه في مرحلة تاريخية ثقافية ما بحكي قصة الفجيعة – حتى لو كان الحكي غير محدد، كأن يستنتج مصيبة الفجيعة عبر تسجيل آثارها – وبهذا يفعّل تقدُّم الشهادة التي تحاول الشخصيات ويحاول النص والمؤلف تقديمها. وهذا القارئ – بصفته ممكّنًا للنص – يتحمل الشهادة على الجرائم، رغم أن إكماله للعملية لا يمكن القول بأنه يساعد الضحايا الأصليين (ولهذا أشير إلى كولمار، وليس إلى مارثا أو أورسولا، الموجودتين كما يبدو على الورق فقط). وبرغم انعدام أي تعافي شخصي بالعلاج النفسي، فإنني أتبع هيرمان وكاروث ومينوو Minow وآخرين في الاعتقاد بأن هناك فائدة اجتماعية لمثل هذه الشهادة السردية؛ ذلك أن القارئ/الباحث عبر عملية التحليل، يصبح مشاركًا في الشهادة على فجيعة، يمكن أن يقال إنها –

وبالتحديد بسبب أنها لم يُشهَد عليها بشكل كامل بعد – لا تزال قائمة، إذا كنا نتكلم عن الأعراض. ولكي أقولها صراحة، ولو على نحو فج: نحن لم نقدِّر بشكل كامل العنفَ ومعاداة السامية في جمهورية فايمار، لو ظللنا غير مدركين أن شخصًا واحدًا على الأقل (كولمار) تلقى ذلك العنف بقوة، كانت كافية لكتابة هذا النوع من الرواية، حتى لو منعها من النشر.

وأود أن أجسد هذه النقطة إلى حد ما على الأقل، من خلال استدعاء أربع لحظات تاريخية ووضعها في حوار مع بعضها البعض:

١- برلين، أغسطس ١٩٣٨. ينشر الناشر اليهودي إيروين لويي (Judischer Buchverlag Erwin Lowe) ديوانًا صغيرًا من الشعر عنوانه "المرأة والحيوانات" *Die Frau und die Tiere*. القصائد كتبتها جيرترود كولمار، ولكن الاسم الذي يظهر على الديوان هو جيرترود جودزينسينر؛ ذلك أن القوانين النازية كانت تمنع المؤلفين اليهود من استخدام أسماء شهرة. مُنع الكِتابُ في شهور قليلة، وجرى سحبُه.

٢- شتوتجارت ١٩٥٩. يضمِّن كارل أوتن Karl Otten رواية جرترود كولمار القصيرة "سوزانا"، في كتاب عنوانه "البيت الخالي: نثر الكتاب اليهود" (*Das leere Haus. Prosa judischer Dichter*).

٣- ميونخ ١٩٨٦. يُصدر الناشر (Deutscher Taschenbuch Verlag, German Paperback Publisher) كتابًا عنوانه "قاموس الكاتبات المتحدثات بالألمانية ١٨٠٠–١٩٤٥" *Lexikon deutsch-sprachiger*

Schriftstellerinnen, 1800–1945. وعلى الغلاف صورة لجرترود كولمار.

٤- نيويورك ١٩٩٣. تنشر دار باراجون Paragon House كتاب "أصوات مختلفة: النساء والهولوكوست" *Different Voices: Women and the Holocaust* وتصدِّر المحررتان كارول ريتنر وجون كي. روث Carol Rittner and John K. Roth مشروعهما بأن يحكيا قصة حياة جيرترود كولمار، ويستخدما قصائدها في مستهل فصول الكتاب، وفي الأجزاء الأساسية منه.

لقد وضعت هذه المجموعات الأربع من الأحداث جنبًا إلى جنب لكي أقيم جسرًا بين الأدب والتاريخ؛ ذلك أنها تكشف لي كيف يتداخل *entangled* فردٌ، وجيلُه، والأجيالُ اللاحقة، كيف يتداخلون في حالتنا هذه في فجائع معاداة السامية في ألمانيا وميراث الهولوكوست. إن مأساة كولمار الذاتية التي عاشتها مرتبطةٌ بأولئك الذين كانوا في حاجة عام ١٩٣٨ إلى امتداحها بأنها "أهم الشاعرات اليهود منذ إيلسي لاسكر سكولر Else Lasker-Schuler" (كولمار ١٩٧٠: ١٤)[٦٨]. وبعد أن ماتت كولمار في الهولوكوست، تحاول أوتين Otten أن تدخلها من جديد في الوعي الألماني ما بعد الحرب، من خلال تذكير جمهورها بما يكتبونه في أنفسهم: الكتاب اليهود الغائبين (١٩٥٩: ٦٠٣). وبعدها بأجيال قليلة، يقوم المحررون الألمان (الغربيون)

---

(٦٨) للمزيد عن العلاقة بين لاسكر سكولر Lasker-Schuler وكولمار، انظر لورينز ١٩٩٣.

لقاموس دار فيرلاج، بضم كولمار من جديد إلى الأدب الألماني، عبر استخدام صورة لها. وتتخذ ريتنر وروث Rittner and Roth من قصة حياتها مثالاً، لتعليمنا نحن الأمريكيين، قصة معادة السامية في ألمانيا، وقصة اضطهاد الشعب اليهودي في أوروبا. والوقائع الثلاث الأخيرة تؤكد شعور كاروث بأن " الشفاء، أو الشهادة على الأقل، ربما لا يمكن أن يحدثا إلا في أجيال المستقبل"(١٩٩٦: ١٣٦ ن. ٢١)[٦٩]. إن تقديم عمل كولمار من خلال ما قام به محررو دار نشر فيرلاج ، ومن خلال ريتنر وروث، علامتان صغيرتان على اندماجها من جديد ضمن المعايير الأدبية، وهو ما كان قد بدأ خلال حياتها، وقبل أن يجبرها النازيون على الخروج من ألمانيا هي وغيرها من الكتاب الألمان المنتمين إلى التراث اليهودي[٧٠]. وما لاحظتُه في الصفحات الماضية من أشياء أعاقت تلقي رواية "أم يهودية"، حتى حين لم أستطع أن أفسر تلك العوائق تفسيرًا كاملاً، يضيف بطريقة ما، إلى ما يربط عالمنا بعالم كولمار. وحيث إن إحدى الاستجابات لملاحظة أن الدائرة الخامسة قد انقطعت، هي أن نعيد قراءة النص لمراجعة بعض اللمحات عن

---

(٦٩) حول لماذا يوجد مثل هذا الاهتمام بتذكر الهولوكوست الآن، في لحظة تاريخية كهذه وعلى مسافة بعيدة من الأحداث نفسها، انظر فيلمان ولوب ١٩٩٢: ٨٤. وانظر أيضًا هارتمان ١٩٩٦، خصوصًا صفحات ١-١٤، وفلانزباوم Flanzbaum ١٩٩٩، ونوفيتش Novick ١٩٩٩.

(٧٠) هناك مؤشر إضافي ولو ضئيل، على تزايد شعبية كولمار، وهو أن حلقات نقاش كاملة عن كولمار في الأعوام الأخيرة، كانت تتضمنها اللقاءات السنوية لجمعية الدراسات الألمانية، وجمعية اللغات الحديثة في الولايات المتحدة.

طبيعة الفجيعة التي أوقفت قدرتنا على توجيه الشهادة إلى القراء المعاصرين للرواية، فإنني سأختم بالعودة إلى رواية كولمار.

وإحدى أوضح العلامات على الجزئية في شهادة كولمار، يمكن العثور عليها في نهاية رواية "أم يهودية". تتوهم مارثا أن أورسا عندها وبين ذراعيها مرة أخرى، وتعترف لها:" لقد قتلتك مرة، لك الفرح، والله عادل، من يلمسك لابد أن يموت". ثم تدخل الأم في الماء، وتنزل إلى الأسفل في سعادة (في عقلها) مع الطفلة، وتختتم الأحداث: "عمّت المياه. انتهت البهجة ومضت لحال سبيلها"(١٦١). غير أن انتحار مارثا ليس الجملة الختامية؛ فبعد مساحة فارغة ينتهي الكتاب بإعادة إنتاج لـــ"مقتطف صحفي" يصف "الحادثة اليومية". رجل في الثامنة والعشرين من عمره. دهسه فيما يبدو سائق شاحنة فقد السيطرة عليها. ورغم أن الرجل نقل بسرعة إلى المستشفى، فإنه "فارق الحياة بعد وقت قصير بسبب جروحه الخطيرة"(١٦٢).

لا تقدم كولمار أي تفسير لوضع هذه المقالة الصحفية، ولا توجد أية إشارة قبل ذلك لهذه الضحية، بالاسم على الأقل: هاينز كوفر من شارلوتنبرج Heinz Kofer of Charlottenburg. وحيث إن منظور مارثا كان المنظور الحاكم في الرواية، وحيث إن مارثا في هذا الجزء من الرواية كانت قد ماتت، فإن علاقة هذه المقالة ببقية الرواية علاقة غامضة؛ إذ من الناحية التقنية، لا يمكن أن تكون هذه المقالة شيئًا مما رأته أو قرأته مارثا. يمكن لقارئ ما – إذا وضع القناع الدرامي للقصة السابقة– أن يفكر هل المقصود بهذا الرجل هو مرتكب جريمة اغتصاب أورسولا، وهل تضمين هذا المقال

هو طريقة للقول بأنه قد لقي ما يستحقه من موت. ولكن إذا كان الضحايا قد أخذوا بثأرهم، وإذا كانت هناك نهاية لهذه القصة، وإذا كان هناك شفاء من الفجيعة، وإذا كان الرب عادلاً كما آمنت مارثا عند موتها، فإن النص وكولمار لم يذوقا ذلك بشكل مباشر. إن هذا الربط – كما يشير أحد النقاد – "مهمة متروكة للقارئ"(بالزر ١٩٨١: ١٨٢). يبقى أنه لا توجد تعليمات واضحة بأن نقيم هذا الربط. لا يوجد في النص – كما يفترض ناقد آخر – ما يثبت أنه هو مرتكب الجريمة(شافي ١٩٩١: ٧٠٤، ١٩٩٥: ١٩٤).

نعم، قد يكون المقتطف طريقة لبيان أي نوع من العنف كان يستحق الذكر(وأي نوع لا يستحق). انتحار مارثا لا يستحق مقالة، بينما هذه الحادثة تستحق[٧١]. ربما كانت كولمار تحاول أن تخبرنا بشيء عن مجتمعها، من خلال إظهار ما يُعد مأساويًا، ومن ثم مَن يمكن أن يُعد ضحية. وكما تشير مينوو Minow في تحليلها لمجتمع الشمال الأمريكي، فإن تحديد "من نهتم بمعاناتهم" هو أيضًا تحديد "لأنفسنا ولجماعاتنا"(١٩٩٣: ١٤٤٥). وعلى هدي من نصيحة فايجرين أن نلاحظ عندما يقوم المحلل "بملء الفجوات بالتفاصيل غير الموجودة في السرد الأصلي" (١٩٩٤: ٤١٧)، فإن ما أقوله عن نص كولمار وعن كل قصص الفجيعة، هو بالتحديد ما يلي: على القراء أن يعوا أن مثل هذا الربط يظل من صناعتنا، من افتراضنا، وأن الوعي بالذات يجعل هذا الربط أيضًا جزءًا من الشهادة السردية للقراء. وحتى نعود إلى درس آخر من جماعة العلاج النفسي المشار إليها في بداية هذا الفصل، فإن مثل

(٧١) أتوجه بالشكر لمونيكا كالان Monika Kallan لإشارتها هذه.

هذه الفرضيات تقف عند القول: إن علينا أن نتذكر أنه لا توجد قصة للفجيعة صحيحة وكاملة وموثوق فيها. وهذا على وجه الخصوص ما توضحه دائرتاي الرابعة والخامسة؛ فكلما وصل الضوء إلى مادة، يمكن لذلك أن يغير من إجاباتنا الحالية عن أيٍّ من الأسئلة التي طرحناها عن لماذا فعلت كولمار ما فعلت.

وأود أن أختم الفصل بتقديم مقطعي الختامي عن التكافؤ السلبي للغة، وبالتحديد لتسمية رواية كولمار. لقد أشرت بالفعل مرات كثيرة من قبل، إلى أن القارئ/الباحث المعاصر، بإكمال دائرة التواصل الأدبي، بكونه "مستمعًا" حقيقيًا للضحايا المحددين والضمنيين، إنما يستجيب من خلال إنتاج قصة الفجيعة، لا عبر غموض في الحقائق، بل عبر شهادة بسيطة أمام الدوائر القصيرة. وحيث إن رواية كولمار قصة تساعدنا على فهم أفضل لطبيعة المجتمع في فترة تاريخية حرجة، فإنني أود أن أعطي لمثل هذه التفسيرات قيمة أخلاقية، خصوصًا بالنسبة إلى مجتمع كمجتمعنا ظل يصارع ضد التمييز، والتهميش، والعنف. ورغم ذلك فإن تقييمي لا يساعد كولمار على أي حال، إنه يستعيد النظام الاجتماعي، من خلال التوجه إلى الضرر وتحدي المجرمين، ليس بشكل مباشر طبعًا، ولكن كما حدث مع كلامانس، من خلال التعبير ضمنيًا عن الحكم على هذه الأشياء بأنها كانت خطأ حينئذ، وأننا اليوم نؤكد منظومة قيم تنظر إلى مثل هذه الأفعال وتعدها جرائم[٧٢].

(٧٢) عن إقامة جسر بين الفجيعة الفردية والمجتمع الذي تقع فيه، انظر هيرمان ١٩٩٢ ومينو ١٩٩٣.

ولكن النقطة النهائية عندي، هي أن قدرتي على القيام بما لم تستطع أورسولا، ولا مارثا، ولا النص، ولا حتى كولمار أن تقوم به، أي تسمية الجرائم من خلال معرفتي بالثقافة وخطابها المهيمن، كل هذا ربما يجعلني متواطئة مع المجرم، المتطابق هنا ضمنيًا، ولو بشكل عنيف أيضًا، مع ألمانيا غير المشخصنة في أوائل القرن العشرين. إن كولمار - مثل أتوود في وصفها لأولئك الباحثين المغرورين وغير الحساسين من القرن الثاني والعشرين، أو فوكنر في وصفه لعلمية السيد كومبسون - إنما تحذرنا من التواطؤ عبر إشارات متعددة حول القوة السلبية للغة، وبالتحديد القوة السلبية للتسمية. يقال إن مختطف أورسولا على سبيل المثال، قد ناداها باسمها(٢٤)، وهي معلومة مشئومة لا يجري التعليق عليها بوضوح أبدًا في القصة، لكن معلومة مثل زعمه بأن أمها كانت تناديها، لابد أنها قد أقنعت الطفلة بأن تذهب معه. إن علاقة مارثا باللغة لها أهمية خاصة، ذلك أن مارثا يجري تصويرها وكأنها واحدة من المتكلمات - والمحرومات مع ذلك - في مجتمعها. إنها تشعر بقوة اللغة؛ فحين تقول شيئًا يصبح حقيقة. وخلال وقفة نادرة في بحثها عن أورسولا بعد اكتشاف اختفائها، تتوقف مارثا وتسأل بستانيًا عن زهرة أعجبت بها من زمن طويل:

الوردة ... هل تعرف ماذا تسمى؟

الوردة الصفراء هناك؟ لحن Melodie. لكنها مكتوبة بـ "y" في نهايتها

كررت بهدوء :"لحن" "Melody,".. وأحسّت: كانت أورسايَ وردةً صفراء غامقة

فكرت وهي تهتز : "كانت؟" "كانت ...؟ يا إلهي. إنها هنا . إنها لا تزال حية! أعرفها - أريد أن أعرفها"(٢٥، وعلامات الحذف من عند كولمار)

"The rose . . . do you know what it's called?" "

The yellow one there? 'Melodie.' But it's written with a "y" at the end.

"Melody," she repeated quietly. And felt: My Ursa was a dark yellow rose.

"Was?" she thought shaking, "was . . .? My God, she is. She's still alive! I know it—I want to know it!" (25; Kolmar's ellipses)

إن خوف مارثا من أن وضع الحوادث في كلمات يجعلها تتحول إلى حقيقة، يسبب لها الكرب في هذا المشهد الباكر. ومما يؤكد أهمية هذه الفكرة، أنها واحدة من الأفكار القليلة نسبيًا المقدمة اقتباسًا ضمن مونولوج داخلي، أي بلغة من عقل مارثا مباشرة. تحتشد مارثا قائلة: "أعرفها" كأنها تميمة ضد الفكرة السابقة، السلبية، المفصح عنها. وفي تجلٍّ آخر لإيمانها بقوة اللغة، فإن خوف مارثا من وصف موقع ابنتها بالتحديد، يمنعها بداية من استدعاء الشرطة(٢٦) ولكن كما رأينا في حالة الفجيعة عمومًا، فضلاً عن نماذج من التحرش الجنسي بمارثا في طفولتها، وتحاشي الشخصية لاستخدام كلمة "اغتصاب"، فإن عدم وضع التجربة في كلمات لن يجعلها تمضي مبتعدة[٧٣]. لابد للفجيعة أن تُروى حتى يحدث التعافي. ومع ذلك فإن كولمار تبدو وكأنها تحذرنا: هذه التسمية، هذا التجسيد في كلمات، هذه الترجمة للذاكرة الفجائعية

(٧٣) للمزيد عن قوة اللغة ، انظر المشهد الذي تبدأ فيه مارثا لأول مرة التفكير من جديد في قرارها بأن تعطي لأورسولا مسحوقًا منومًا؛ إذ تحاول أن تلغي الفكرة بأن تقولها بصوت مرتفع.

وتحويلها إلى ذاكرة سردية، ينطوي على خطر. يبدو لي أن كولمار ربما تتفق مع تقدير كاروث لهذا الخطر، بأنه "تحديدًا، فقدُ الغموض الأساسي في الأحداث، قدرتها على تحدي الفهم"(١٩٩٥ أ: ١٥٤)، أو ربما تتفق مع ما يشغل كولبيرتسون فيما يتصل "القوة الإبعادية للتسمية" (١٩٩٥: ١٨٠).

في الشهادة السردية لا يوجد مريض محدد يمكن لشفائه أن يثبت لنا قيمة القصة التي نبنيها، أو يبرر نقصان قوة تحدي الفهم الإنساني، كما كان الأمر مع جانيت ومرضاه، وكما هو اليوم مع فايجرين ولوب ومرضاهم[٧٤]. وأيًّا كانت القصة التي نحكيها، فنحن نحتاج إلى إبراز الاختلاف بينها وبين الأداء النصي للفجيعة. وردي الذي جاء في شكل هذا التحليل، ليس له قوة رواية كولمار. وحتى نتجنب الغطرسة التي أصابت الباحثين عند أتوود، حتى نعترف بتشويه الفجيعة، على القارئ المشارك في الشهادة أن يكون واعيًا بنفسه قدر الإمكان فيما يتعلق بالشهادة السردية. على القارئة أن تظل - كما تحثنا تريزايس Trezise - واعية بـ"الاختلاف بين الضمني والصريح" (١٩٩٧: ١٠) وهي تبدع قصة أخرى تفسر عدم اكتمال الشهادات السابقة، وتشير أيضًا إلى "تكلفة" إعادة ربط الدوائر. وسواء كان ما يحدد كون القارئة -شاهدة العيان ناجحة، هو قرار قرائها أن يتحدثوا to Talk مع النص، أو أن يشهدوا بدورهم على أزمة التاريخ الحديث المفصح عنها في رواية كولمار "أم يهودية – شاهدة العيان على أزمات العنف الجنسي في الحضر، الذي مكن له تصاعدُ العنف، والتسامح في جعل الغريب آخرَ. وحتى نعود إلى ابن عم كولمار فالتر بنيامين، فإن القارئ/ المشارك في الشهادة، مثل الحكواتي، سيُحكم عليه من خلال أخذه بقصة الفجيعة، وأن يجعلها هو أيضًا "خبرة يعيشها أولئك الذين يستمعون إلى حكايته"(١٩٦٩: ٨٧).

(٧٤) لا أقصد إلى استبعاد إمكانية أن يصل كاتب أو قارئ مفرد إلى الشفاء النفسي، بكتابة قصة كهذه أو قراءتها

الفصل الرابع

الالتفات

(الحديث بصفته أداءً)

تبدأ رواية "هذا ليس من أجلك" *This Is Not for You* ، وهي رواية غامضة لجين رول Jane Rule ، صدرت عام ١٩٧٠ ، على هذا النحو:

> **هذه ليست رسالة. أكتب لك للمرة الأخيرة على مدار عام مضى، لكي أقدم ما أملكه من فهم ضئيل، لكي أقول وداعًا. أستطيع أن أكتب مرة أخرى، ولكن هجرك للعالم من أجل العالم لم يدع لي شيئًا أقوله. التزامُك الصمتَ أوقف أيضًا لساني، أو هكذا بدا. ما الطريق إلى كسب هذا الحوار! الآن أجد نفسي غير قادرة على المحافظة على التزامك، ناهيك عن الأخذ به. اعتدت أن أقول: كل شخص منا له طريقه إلى الرب. لا توجد علاقة مباشرة إلا من خلاله. ولكن أيضًا، في الساعة الأخيرة من الامتحان، كان كل منا يكتب. أنا أنكرتُ وجودَ الشيطان، وكان عليك أنت أن تكتب عن طبيعة الخلاص، بادئًا من اتخاذ طريق لم أتخذه، بينما بدأت أنا في إسقاط عام من الأعوام. ولوقت طويل، كنا نتبادل النداء والرد، ونقدم شتائم وتشجيعات. ليس الآن. هذه ليست رسالة. (ص ٣)**

"هذه ليست رسالة"، ومع ذلك فهي خطابٌ موجّه إلى شخص ما. والفقرة، كما الرواية كلها، تحكيها "أنا" لـــ"أنت"، ضميران يشيران في العادة إلى علاقة، وتبادل لغوي من نوع ما. غير أن الفقرة تعلن أن التفاعل المكتوب

قد توقف بالفعل. "أكتب لك للمرة الأخيرة على مدار عام مضى... لكي أقول وداعًا". التبادل، أو عرقلة التبادل، موضوع أساسي هنا. "الأنا" و"الأنت" كانا يتحاجّان، وكانا ممثّلين شخصيًّا وعلى الورق لزمن طويل في الماضي، لكنّ حواجزَ وُضعت بينهما فيما بعد: "التزامُك الصمتَ" . والراوي الآن يرفض فكرة أن صمت الآخر يقتضي بالضرورة صمت الراوي: "الآن أجد نفسي غير قادر على المحافظة على التزامك، ناهيك عن الأخذ به". يبدو استخدام الراوي لضمير المخاطب وكأنه استئناف للنداء ذهابًا وإيابًا، رغم أنه لا توجد علامات تنصيص تشير إلى الكلام المباشر. وتنتهي الفقرة كما تبدأ ، بخيار وحيد شائع من أجل التبادل الكتابي: "هذه ليست رسالة". الفقرة الأخيرة من الرواية، تمامًا مثل عنوانها، تبدو كأنما تستهلّ اتصالاً لتُنهيه؛ فهي توجّه النداء، لكنها تزعم ويا للمفارقة، أنها لا تخاطب الشخص الذي تناديه: "هذا ليس من أجلك".

مَن هذه "الأنا"؟ ومَن هذه "الأنت"؟ هل "الأنا" غير معنية بالتبادل حقًّا، أم أن هذا التلميح مجرد حيلة؟ وهل تستطيع "الأنت" سماع هذا الخطاب؟ هل المروي عليه قادر على الإجابة؟ وإذا كان الأمر كذلك، فهل يستجيب المروي عليه فعلاً؟ وإذا لم يكن، فلماذا؟ إذا لم تكن "هذه" رسالة، فماذا تكون؟ إذا كانت موجهة إلى "أنت" ولكن ليس من أجل "أنت" كما يحذرنا العنوان، فمن أجل من تتجه إذن؟ هل يكون في الأمر أكثر من "أنت"؟

بعض الإجابات على هذه الأسئلة تقفز بسرعة أمام القراء. وتقدم الفقرة الثانية من الراوي توضيحًا للالتزام، وللصمت، ولكسر الصمت من قبل الراوي؛ فالأنت داخل في الرهبنة الدينية، والأنا قد ورث "فوضا"ك"، واختياراتك "ليتذكر" الماضي(٤). وتفصح الفقرة التالية عن جنس الشخصين

المنخرطين في المشهد، فتعطي أسماء نساء للـ"أنا"(كيت) Kate وللـ"أنتِ" (إيستر) Esther. والمعلومات حول تعارف المرأتين في الكلية، وتفاعلهما في السنوات الواقعة بين الكلية ودخول إيستر إلى الدير، تجري على نحو خطّي في الأساس. ويستمر سرد كيت ليتجلى وكأنه خطاب موجّه إلى إيستر، ويكاد يقتصر حصريًّا على سرد أحداث ماضية، وعلى اقتباس من حوارات في الماضي بين المرأتين ودائرة أصدقائهما. وتقدم مئات الصفحات من مثل هذا السرد، حلولاً محدودة للغموض الذي تطرحه الصيغة السردية، تكاد لا تتجاوز ما جاء في الفقرات الافتتاحية؛ فهي في الحقيقة تبدأ في جعلنا نشعر، وكأننا إزاء طريقة قديمة لسرد قصة عن الماضي.

فقط في نهاية الرواية تمامًا، عندما يعود سرد كيت إلى زمن القصة الموجود في الافتتاحية، أي حاضرها الاستطرادي، يظهر ذلك الارتباط بين "خطاب الأنت – ولكن ليس من أجلها"، وبين القصة التي كنا نقرؤها. وتتأمل كيت في الزمن المضارع، فتقول: "إنني أفترض أن باستطاعتي أن أوضح لماذا بدأ كل هذا، رغم أنني لا أعرف لماذا جرى واستمر خلال هذه الأشهر من حياتي، وخلال هذه الأعوام من حياتنا"(٢٨٢). ثم تحكي واحدًا من أحداث "هذه الشهور"، زيارة صديقين مشتركين لكيت في أثينا، هما أندرو Andrew ومونك Monk ، بعد أن كانت إيستر قد بدأت الرهبنة. وتحكي كيت حوارًا مع أندرو الذي يسألها في النهاية:

– أتحبين إيستر يا كيت؟

– نعم

- وهي لا تعرف؟

قلت: ربما لا

- بالتأكيد هذا فشل في صورة نجاح

قلت: تلك إجابتك الرقيقة(٢٨٣)

لا يعجب القارئ من وقوع كيت في الحب؛ فقد اكتشف من زمن أن كيت تحب إيستر، غير أن قضية وصول - أو عدم وصول - هذا الحب إلى هدفه، تتردد أصداؤها الآن مع قضايا تطرحها الصيغة السردية.

فحين تتجه كيت بالخطاب صراحة إلى إيستر مرة أخرى، مباشرة بعد اقتباس هذا اللقاء (الماضي) مع أندرو، نرى كيف تتمازج الحبكة والصيغة السردية:

> **أنا لست مذنبة، وجويس على حق. إنها طريقة محدودة للحياة. لكنني لا أفهم كيف يمكنني أن أوفر غيرها. هي بالتأكيد نهاية سعيدة بما فيه الكفاية، فحتى بالنسبة لي، متهمة بجريمة لم أرتكبها، وشرٌ لم أؤمن به. أندرو أيضًا على حق، ربما كان هناك خطأ في الحوار، في مفهوم الثقة بالذات ككل، لكنها كانت حيلة. إذا كنت لم أحسن حبك بما فيه الكفاية، فقد قدرت فضيلة حبك على نحو مفرط. صلّي من أجلي لو كنتِ يا أختاه محبوبة الله. هذا ليس من أجلك.(٢٨٤)**

بهذه العبارات الختامية يحصل القراء على إجابات لقليل من الأسئلة الإضافية: لا، لا ترد "الأنت" أبدًا؛ لأنه لا توجد مؤشرات. على أن هذا الخطاب، أيًا كان، يصل فعلاً إلى إيستر. وهذه السمة البنيوية تؤكدها الرسالة

الصريحة؛ فما تعده كيت "فضيلة" هو رفضها توصيل مشاعرها الحقيقية؛ إذ لا يمكنها أن تكون "مذنبة" بحب إيستر، لأنها لم تحكِ لها عنه قط. كيت "متهمة"، لأن ترهبن إيستر يعني أنها لن تسمع أبدًا عن مشاعر كيت، التي تفصح عنها الآن بصراحة.

حتى لو كانت قيم كيت سابقة التجهيز – على الأقل التوصيفات ("متهمة"، "جريمة"، "شر") – لو كانت هذه القيم لا تتوافق مع القيم التي يقدرها القراء المعاصرون، فإن بإمكاننا أن نقدر اختيار رول للتكنيك السردي الملائم للتعبير عن هذه القيم. وبالتحديد، لأن قصتها تقع في زمان وفي مجتمع، لم تكن فيه العلاقات السحاقية مشروعة على هذا النحو من الصراحة، فإن اختيار رول، وإن لم يكن اختيار كيت، يبدو اختيارًا مثاليًا. إن وجود راوٍ بضمير المتكلم، يخاطب شخصًا لا يمكن مخاطبته، أو بدقة أكثر يمكن مخاطبته من الناحية النظرية، ولكنه لن يسمع النداء ولن يرد، كل هذا يوازي الشعور بحب شخص ما، واحتفاظ المرء بشعوره لنفسه[1]. وكما أن المثال الاستطرادي يعوق الرد، فإن المثال بين شخصين يعوق التحقق، بحيث ييسّر ما تسميه جوديث

(١) هناك مواقف متعددة داخل الرواية يمكن أن تنطبق على موقف الخطاب الكلي، من ذلك مثلاً أن كيت تشير إلى أن كتابتها الحالية أمر بالغ السهولة، نظرًا للرسائل السابقة التي كانت قد كتبتها إلى إيستر والتي لم تتلق عليها ردًا(١٧٦) كما أن الصيغة السردية يمكن أن تكون متصلة بتلك الفترة من علاقاتهما التي طرحت فيها إيستر الأسئلة على كيت حول الكروت الآتية من خارج البلاد بلا عنوان للرد(٢٠٦-٢٠٧) وقرب ختام الرواية تصف كيت سلوكها بأنه "جلسة سرية"(٢٨١).

رووف Judith Roof "الرغبة السحاقية من أجل الرغبة"(٢). ترضى كيت بالحكي من دون حكي، بالحب من دون أن تَعرِض أو أن تُعرَض.

كيف يمكن لكيت أن تحصل على هذا بالطريقتين كلتيهما؟ فعل المخاطبة نفسه، أن تقول أي شيء على الإطلاق، حتى ولو جملة "أنا لا أتكلم معك"، معناه خلق علاقة مع المخاطَب، على الأقل في المدة التي تنطق فيها. وسرد كيت بضمير المخاطب، يؤدي بالنسبة لكيت إلى رابطة بلاغية مع إيستر، في موقف تعذّرت فيه أيةُ رابطة فيزيقية، وباتت فيه أية رابطة عاطفية تمثل خطرًا من الناحية الاجتماعية. وعلاوة على ذلك، فإنني أشير إلى أن رواية "هذا ليس من أجلك" ترتبط بالقارئ بطريقة لن تؤديها عبارة "هذا ليس من أجل إيستر"؛ لسبب واحد، هو أن القراء يعاينون القوة الندائية في مخاطبة كيت، ويظلون على استماعهم أملاً في ردٍّ من المخاطَب. وحتى ختام الرواية ، نظل نتساءل ما إذا كانت إيستر سترد. ومن خلال السرد بضمير المخاطب، ورفض إماطة اللثام عن نوع هذا الخطاب، تُدخل رول القارئ أيضًا على مستوى آخر؛ فأوضح تفسير لنهاية الرواية، في سياق القصة الطويلة عن العلاقة بين المرأتين، هو أنها تأكيدٌ للطريقة التي تعاملت

---

(٢) تصف جوديث رووف رواية رول بأنها "مفارقة رغبة تتحقق بلا تحققها، أي بالإبقاء على رغبة ما، على سؤال ما. ومن الغريب إذن أن الرغبة في لا تحققها، الرغبة من أجل الرغبة، تتحقق"(١٩٩١: ١٦٩) وبينما أجد أن تقدير رووف لكيت يتأكد بالمضي في قراءة الرواية أكثر مما تؤكد هي أو أؤكد أنا، فإن الأمر المفتقد في تحليل رووف هو اكتشاف كيف أن التقنية السردية، أي ما أسميه فيما يلي "الالتفات السردي" تترك أثرها في هذه الرغبة من أجل الرغبة.

بها كيت لسنوات مع رغبتها: هذا (الحب السحاقي الذي أشعر به) ليس لكي تشاركيني فيه (يا إيستر). ولو نُظِر إلى الجملة نفسها في سياق خطاب كيت، فإنها تعني : هذا (الإعلان عن حبي) ليس لكي تسمعيه (يا إيستر)، ولو نظر إليها في سياق أن الروايات هي رسائل تُرسَل إلى القراء، يمكن لصياغة رول الماهرة أن تعني بالإضافة إلى ذلك: أن هذا (الإعلان عن حبي لإيستر) ليس لكي تسمعه[٣] (أيها القارئ). وبتحديد أكثر، فإن عنوان رواية رول – في سياق المناخ الاجتماعي للفترة التي كتبت فيها الرواية، وفي ثقافتنا التي لا تزال على خوفها من المثلية – يمكن حتى أن يكون تحذيرًا للقراء المحتملين من أن: هذه (القصة عن الحب السحاقي) ليست لكي تستهلكها (أيها القارئ العادي/ المنضبط/ المتخوف من المثلية).

ليس على القراء أن يختاروا بين هذه التفسيرات؛ لأنهم مدعوون جميعًا من قِبَل التكنيك السردي في نص رول، وهو تكنيك أقترح تسميته بـ"الالتفات السردي"، مستعيرة إياه من الصورة البلاغية الدالة على تحول المرء من مخاطبة الجمهور العادي إلى مخاطبة شخص أو شيء ما، لا يستطيع – بسبب الغياب، أو الموت، أو لأنه جماد، أو لمجرد التقاليد البلاغية – أن يرد. ورغم أن الالتفات قد دُرس لفترة طويلة من الزمن في سياق الخطابة والشعر الغنائي، فإن أحدًا لم يسجل استخدامه بشكل منتظم في بعض نصوص السرد القصصي، حيث يحكي الراوي قصة بضمير المتكلم، من خلال مخاطبة

---

(٣) تشير رووف إلى نقطة مشابهة(١٩٩١: ١٦٩). وانظر أيضًا باربارا جونسون وتحليلها اللامع لفكرة "ليس من أجلك" في قصيدة أدريانا رايخ Adrienne Rich "إلى شاعر"(١٩٨٧: ١٩٥-١٩٦).

شخصية– أنت لا يرد[٤]. والنصوص المكتوبة في هذه الصيغة، مثل رواية

---

(٤) اقتبست عبارة "الالتفات السردي" narrative apostrophe من عالمة فقه اللغات الكلاسيكية إليزابيث بلوك Elizabeth Block التي تستخدم العبارة فقط لوصف رواة هوميروس وفيرجيل وهم يتوجهون بخطابهم إلى الشخصيات وإلى جمهور الملاحم (١٩٨٢: ٨، ١١، ١٣). ويستخدم برايان ماكهيل Brian McHale مصطلح "الالتفات الروائي" narratorial apostrophe ليصف به فقط مخاطبة الرواة للشخصيات(١٩٨٤-١٩٨٥: ١٠٠). أما هاينريش لوزبيرج Heinrich Lausberg ، وهو مؤلف واحد من أهم الكتب المدرسية في البلاغة الأدبية، فيربط صورة الالتفات البلاغية بمخاطبة القارئ في القص النثري، رغم أنه لا دليل على أنه قد طبق الالتفات – أو كان واعيًا حتى بوجوده – بالنسبة للنصوص المروية أساسًا بضمير المخاطب (١٩٦٠: ٣٧٩؛ ١٩٩٨: ٣٣٩). وفي حدود علمي فإنني كنت الدارسة الأولى التي تربط بين صورة الالتفات البلاغية وبين مثل هذه النصوص(كاكانديز ١٩٩٠؛ ١٩٩٣؛ ١٩٩٤). ومن ناحية أخرى، فإن هناك تراثًا طويلاً من الاهتمام النقدي العام بالسرد بضمير المخاطب، طرحه عددٌ متزايد من الروايات والقصص المكتوبة في هذه الصيغة (لمراجعة قائمة بمثل هذه النصوص، والعمل البحثي عليها، انظر فلوديرنيك Fludernik ١٩٩٤ب). وفي عام ١٩٦٥ عرَّف بوريس موريسيت Bruce Morrissette "الأنت" السردية بأنها نوع أدبي جديد، وساعد برنس Prince على دراسة مثل هذه النصوص حين وضع مصطلحَ "المروي عليه"، أي الشخص الذي تخاطبه القصة(١٩٧١، ١٩٧٣). أما جينيت Genette ، فيبدو أنه توصل إلى المقابل الفرنسي *narrataire* في الوقت نفسه تقريبًا(١٩٧٢) وهو يصوغ فيما بعد عبارة السرد بضمير المخاطب *narration a la deuxieme personne* ليصف بها النصوص الكاملة المكتوبة في هذه الصيغة (١٩٨٣: ٩٢). وقد قدمت فلوديرنيك Fludernik تعريفًا واضحًا للظاهرة بأنها "قصة توظف ضمير المخاطب في الإشارة إلى بطل قصصي) (١٩٩٣: ٢١٧) كما توضح أن مصطلح "السرد بضمير المخاطب" اسمٌ مغلوط يُطلَق على نوعيات متعددة، حيث إن ضمائر الخطاب في اللغات المتعددة ليست بالضرورة هي الشخص الثاني(١٩٩٣: ٢١٩). والدليل على أن نقاد الأدب لم ينتهوا بعد من الموضوع، ليس فقط ما أقدمه هنا في هذا الفصل، بل أيضًا ما قدمته دراسات كابيتشي Capecci (١٩٨٩) وريتشاردسون Richardson (١٩٩١) وويست Wiest (١٩٩٣)

رول، تمثل شكلاً واضحًا – وإن كان معقدًا – من القَصص الحواري؛ ذلك أن التوجه إلى تبادل (الحديث) ينهض دائمًا على خيال قصصي a fiction؛ فالــــــ"الأنت" حيٌّ وقادر على الرد (بينما يكون "الأنت" غائبًا، أو ميتًا، أو جمادًا): والرسالة ليست للقراء، بينما هي كذلك، لأن القراء يقرأون الكتاب، والقارئ الفعلي محددٌ يناديه الصوت السارد في النص، بينما يمكن لأي قارئ أن يشعر بأنه هو المنادَى. إن إدراك القوة الندائية في مثل هذا الخطاب، وهذه الخيالات القصصية التي يقوم عليها (أن هذا الخطاب لك وليس لك في الوقت نفسه) يشكّل (حوارية) الالتفات السردي. وكما أشرت في الفصل الأول من كتابي، فإن موقفًا كهذا يتوافق على الخصوص مع أنواع أخرى من الشفاهية الثانوية، مثل البرامج الحوارية talk shows ؛ ذلك أن الالتفاتات يقصد منها الحض على الاستجابة، ولكن ليس الرد اللفظي الفعلي. يبدو الحديث الالتفاتي Apostrophic Talk وكأنه يسد حاجة إلى الربط، في مجتمعات ومواقف يتعطل فيها التفاعل المباشر لأسباب متنوعة.

إن صيغتي السردية المسماة "حكي القصة" تضع القارئ موضع الصدارة؛ فالنزوع إلى التبادل يُبقي على العلاقة بالسارد وبالجماعة التي تؤثر فيها القصة وتتأثر بها. وفي صيغة الشهادة السردية، يحتل بناء الرسالة خشبة المسرح؛ فالمتكلم والمستمع بصفتهما شاهدًا ومشاركًا في الشهادة، لابد أن ينزعا إلى التبادل بحيث يمكن لقصة الفجيعة أن تجري. أما الالتفاتات

وعدد كامل مخصص للموضوع من مجلة "الأسلوب" *Style* (١٩٩٤، ٢٨. ٣). ويتميز مدخلي إلى الموضوع عن هذه المداخل باستخدامي لبنية الالتفات لتفسير الطريقة التي يخاطب فيها ضميرُ الخطاب بالضرورة جمهورًا من القراء الفعليين.

السردية فتلفت الانتباه إلى آليات النزوع إلى التبادل، من خلال وضع قضية إلى من يتوجه الكلام موضع التساؤل؛ إذ هناك متكلم يخاطب شخصًا ما، تجري مخاطبته (فيما يبدو) لاستثارة الرد في شخص آخر. وتلعب ضمائر الخطاب هنا مرة أخرى – كما كان الأمر في صيغة "حكي القصة" – دور الوصف المرتبط بالسياق deictics ، وكأنها علامات على نزوع النص (الذي هو عَرْض) إلى التبادل. أما في الصيغة الالتفاتية، فلا ينطوي رد القراء على كثير من موقف الاستماع، المتناسب مع إدراك المرء بأنه مطلوب منه أن يتطابق مع "الأنت"، وألا يتطابق معها في الوقت نفسه؛ ومن ثم فإنني أربط حديث الالتفات بـــ"الأداء"، لا لأعترف فقط بأصول المماثلة التي أقيمها في الأداء العلني، بين الحديث والخطبة القديمة، بل أيضًا – وهذا هو الأهم – لأسلط الضوء على الدور الفاعل للقراء؛ فما زلت أرى أن ردود القراء قد يكون لها دورها الاجتماعي والسياسي في المجتمعات التي تظهر فيها هذه النصوص. ويمكن أن يقال إن القارئ الذي ينزع إلى التبادل مع نص رول، إنما يتخذ موقفًا معاديًا للمثلية باستجابته لعبارة "ليس هذا من أجلك" قائلاً: "ربما" أو: "نعم، هو كذلك"(٥). أما وقد قدمت القضايا الأساسية موضع الدرس في هذه الصيغة من صيغ القصص الحواري، من خلال مقاربة رول اللامعة للموضوع، والزمان والمكان، والعنوان والتكنيك السردي في رواية "ليس هذا من أجلك"، فإنني أود أن أجسد ديناميات الحديث بصفته أداء، بالاستعارة من البلاغة أولاً، ومن اللغويات، ومن الفلسفة، حتى أوضح بأفضل طريقة كيف

---

(٥) أشكر روبن وارهول Robyn Warhol على صياغته الدقيقة هذه.

يحرك الالتفات أولئك الذين "يسمعونه"، ثم بالكشف عن العمل الثقافي الذي يحققه الحديث الالتفاتي في سلسلة من النصوص المختلفة: رواية ميشيل بوتور Michel Butor: "تغير القلب"(التعديل *La Modification*)، ورواية جونتر جراس Gunter Grass القصيرة: القط والفأر *Cat and Mouse*، وقصة خوليو كورتاثر Julio Cortazar القصيرة: "جرافيتي Graffti "، وقصة جون بارثJohn Barth القصيرة: "قصة حياةLife-Story "، ثم أخيرًا الرواية التي استهللت بها دراستي كلها، رواية إيتالو كالفينوItalo Calvino : لو في ليلة شتاء مسافر(*Se una notte d'inverno un viaggiatore*).

الالتفات والمخاطبة: الصلة، وإمكانية تبادل الأدوار، والتطابق

مصطلح "الالتفات" apostrophe، كما استخدمه البلاغيون القدامى، مفهوم واسع يشير إلى عدد من المواقف المختلفة؛ فالجذر اليوناني للكلمة يصف الإيماءة المشتركة بين هذه المواقف جميعًا: حرف الجر *apo* الذي يعني "بعيدًا"، والفعل *strophein* الذي يعني "أن يلتفت"[٦]. وينطوي الاستخدام القديم للمصطلح على تعريف وثيق الصلة بالالتفات السردي الذي أتحدث عنه هنا، التفات الخطيب بعيدًا عن جمهوره المعتاد، أي القاضي أو القضاة، وتوجيه الخطاب إلى جمهور آخر، سواء إلى الخصم، أو إلى عضو محدد

---

(٦) وهكذا، تكون إحدى تطبيقات المصطلح منصبة على أي استراتيجية تتضمن تغيير الذات، أو بعبارة كوينتيليان: "تتضمن تحويلاً في انتباه السامع عن المسألة المعروضة أمامه" (الكتاب ٢، القسم ٢. ٣٨، في المجلد ٣، ص ٣٩٨) وانظر أيضًا ما قاله لوزبرج عن تغير الأعراض metabasis (١٩٦٠، ١٩٩٨، القسم ٨٢٨).

من أعضاء المحكمة، أو شخص غائب أو ميت، أو حتى إلى شيء مجرد أو إلى جماد(٧). ومن المهم أن نتذكر أن الكلام إلى القاضي أو القضاة، كان حقيقة الموقف في الخطابة، وأن الالتفات بعيدًا عن ذلك الجمهور، أو مخاطبة فرد معين في موقف الخطبة، كان يعد خروجًا على الإجراء المعياري. ولكن حتى هذا المعنى للالتفات يغطي أنواعًا متعددة ومتنوعة من الخروج ، على الأقل حين نضعه في مقابل المحادثة.

ولنستشهد بأوضح هذه الخروجات: اختيار مستمع حاضر، في مقابل مخاطبة شخص غائب أو ميت، أو مخاطبة شيء لا حياة فيه. في الحالة الأولى سيكون الرد اللغوي أمرًا مفهومًا، حتى لو كان محرّمًا من حيث التقاليد. أما في الحالة الثانية فإن الرد – ببساطة – لن يكون ممكنًا. ولكن في حدود علمي، لم يميز القدماء بين أنماط الالتفات على أساس الوضعية الأنطولوجية للملتفت إليه، ربما لأن فعل الالتفات والمخاطبة كانا أمرًا شائعًا بين الجميع؛ فقد أكدوا أن هذه الأفعال كانت تخدم أغراض الخطيب بالتأثير في الجمهور المكون من الأفراد الذين يسمعون(يتلقون) الكلام فعليًا. ويعلق كوينتيليان Quintilian مثلاً قائلاً بأن الإيماءة الالتفاتية "مثيرة على نحو

---

(٧) حول تعريفات الالتفات انظر بلوك Block (١٩٨٢: ٨-٩) ولوزنبرج Lausberg (١٩٦٠، ١٩٩٨، أقسام ٧٦٢-٧٦٥) وبيريني Perrine (١٩٧٥) وهم جميعًا يعتمدون بقوة على توضيحات كوينتيليان(١٩٦٠، خصوصًا الفصل ٤، القسم ١، ٦٣-٧٠، في المجلد ٣، صفحات ٣٩٦-٣٩٩، والكتاب ٩، الفصل ٢، ٣٨-٣٩، والمجلد ٢، صفحات ٤١-٤٥) فضلاً عن توضيحات لونجينوس (فصول ٢٦-٢٧؛ ١٩٨٢: ٢٠٠-٢٠٥(ومن هنا فإنني سأشير من الآن إلى أرقام الصفحات عند كوينتيليان ولونجينوس، ضمن طبعة لويب للمكتبة الكلاسيكية Loeb Classical Library .

مدهش"(٣٦٩،٣٩٧). ويدهش لونجينوس Longinus من أن تغير الضمير يترك "أثرًا دامغًا"(٢٠٠،٢٠١). وكوينتيليان ولونجينوس كلاهما، يحبذان استخدام – وليس الإفراط في استخدام – الالتفات، للفت انتباه الجمهور، ولتحريك أفراده (انظر كوينتيليان ٤١–٤٥، ولونجينوس ٢٠٠–٢٠٥). وبعبارة أخرى، فإن الالتفات خطابٌ مخادع وقائم على الازدواجية في الوقت نفسه، لأن ما يحركه هو استثارة رد الفعل – ولو لم يكن رد فعل لغوي – لدى أولئك الذين يستمعون إليه، وليس أولئك الذين يتوجه إليهم بالخطاب.

وحتى لو كانت أنماط الالتفات واسعة، والتمييز بينها ضبابيّ، فإن الأمثلة التي يقدمها الدارسون القدماء جديرة بالاهتمام، وتقدم شروحًا مختلفة لفعالية الالتفات في تحريك الجمهور؛ فلكي يؤكد موقفه من أن الالتفاتات يجب ألا تستبعد من مقدمة الجزء الأول من الخطابة الكلاسيكية، يستشهد كوينتيليان بأمثلة عديد يلتفت فيها المتكلم من مخاطبة المحكمة إلى مخاطبة خصمه الحاضر بشخصه، ويشرح كوينتيليان واحدًا من هذه الأمثلة، صفحة موجزة من خطبة شيشرو Cicero ، حيث يتحول الخطيب العظيم من مخاطبة القاضي جايوس سيزار Gaius Caesar إلى مخاطبة خصمه توبيرو Tubero. ويعلق كوينتيليان على ماقام به شيشرو من اختيار بلاغي:

> **لو استخدمت أية صورة أخرى لكان كلامه أقل تأثيرًا بكثير؛ وهو ما سيتضح تمامًا، لو كانت كل هذه القطعة المؤثرة التي تقول: " أنت إذن يا توبيرو تحت تأثير الميزة العليا التي يمكن أن تتاح لمتهم ..إلخ" قد جرى تغييرها بحيث تكون موجهة للقاضي؛ لأننا لو قلنا: "تيربو إذن تحت تأثير**

الميزة العليا التي يمكن أن تتاح لمتهم"، سيكون ذلك تحولا في القطعة حقيقيًا وغير طبيعي، وهو ما سيدمر تأثيرها الكلي. في الشكل الأصلي يهاجم شيشرو خصمه ويضغط عليه بقسوة، وفي القطعة بعد تغييرها هو فقط يشير إلى حقيقة ما. (٤٣)

في الدفاع الذي يقدمه شيشرو هنا، يقوم بتفعيل علاقته مع توبيرو أمام أعين الجمهور. والمستمعون لكلامه عن مزايا توبيرو سيعلمون "فقط" حقيقة أخرى عن شخص ما، ولن يعاينوا القيمة التي يعطيها المتكلم لذلك الشخص[٨]. إن "القوة الكاملة" التي "تحطمت" بالفعل من خلال عدم القيام بالالتفات، ربما تستمد من فكرة معاينة التفاعل (في مقابل سماع السرد)، تستمد تحديدًا من معاينة التوتر في علاقة الخصام بين المدعي والمحامي. وكون شيشرو وتوبيرو خصمين هذه حقيقة معروفة من البداية، لكن ربما يكون الأمر في رؤية هذه العلاقة "مؤدّاة"- أي وهي تمثل أمام عيونهم – وهذا ما يحرك الجمهور.

والدراما هي الأخرى أمر حيوي بالنسبة للونجينوس Longinus ، إذ يرجع اهتمامه بالالتفات إلى مقدرة الالتفات على تحريك أولئك الذين يسمعونه، وليس تحريك قاض معين، أو تحريك شعور ما بالأمر المهيب. ويشير لونجينوس – متكئًا على تنويعة واسعة من النصوص السردية – إلى

---

(٨) يقع التركيز على هذه التفرقة في قواعد اللغة اللاتينية الأصلية؛ فشكل الفعل الذي يستخدمه كوينتيليان لوصف ما يحدث خلال عملية الالتفات هو شكل المضارع الدال present indicative ، وهو ما يحدد الواقع الصلب فيما يقوم به كوينتيليان، بينما يكون شكل الفعل الذي يستخدمه كوينتيليان لوصف الموقف الافتراضي(عدم الالتفات) هو الشكل الشرطي المنجز the pluperfect subjunctive، الذي يقلل من الفعل عبر اتخاذ مسافة من الواقع ومن الحاضر. وأتوجه بالشكر إلى جيمس . اتش. تاتوم James H. Tatum على مساعدته في هذه النقطة.

أن الالتفات "عادة ما يجعل الجمهور يشعر بنفسه وكأنما هو في قلب الخطر"(ص ٢٠٠-٢٠١)، مثلما يلتفت راوي الإلياذة إلى جمهور الملحمة، محدثًا إياهم عن قيمة معركة طاحنة، فيقول: " ستقول إن أولئك العارين من العدة بكل شجاعة، التقى كل منهم بالآخر في الحرب، وخاضوا معركتهم الضارية" (٢٠١- الإلياذة، الكتاب الخامس عشر ١- ٦٩٧). يشير لونجينوس ضمنًا إلى أن الجمهور يرى الأشياء بنفسه (ذلك أنه يفترض كيف أن الجمهور سيصف المشهد "ستقول إن..."). وكونه ينتقل من مكان إلى آخر يصبح أكثر وضوحًا من خلال تحويله إلى موضوع في المثال الذي يضربه لونجينوس من سرد هيرودوت لرحلاته إلى مصر. فرغم أن الكتابة تجري أساسًا بضمير المتكلم وأحيانًا بشكل لا شخصي، فإن هيرودوت يحكي أحيانًا بضمير المخاطب المفرد، كما في الكتاب ٢٩، الذي يقتبس فيه لونجينوس قول هيرودوت:

> **"ستغادر مدينة إليفانتاين، وهناك تصل إلى أرض خلاء. وحين تمر بذلك المكان ستركب قاربًا آخر وتبحر ليومين، حينئذ تصل إلى مدينة عظيمة اسمها ميروي" وهكذا ترى يا صديقي كيف أنه يصطحبك معه خلال البلد ويحول ما سمعه إلى مشاهد. وكل مثل هذه الصفحات بحديثها الشخصي المباشر تضع السامع في مركز الحدث(٢٠١).**

يصف لونجينوس تأثير الالتفات بقوله إن هيرودوت "يصطحبك معه"؛ فأفراد الجمهور لا "يسمعون" عن المكان فحسب، وإنما يرون بأعينهم. ويشير لونجينوس ضمنًا إلى أن المستمعين يرون في ضمير المخاطب المفرد نداء لهم، وهكذا يتماهون مع "الأنت"، برغم أن ذلك يُسمع في حضور آخرين

كثيرين قد يشعرون هم أيضًا بأنهم هم المخاطبون. ويبدو لي أمرًا له معناه أن ينظر لونجينوس في الالتفات، مباشرة بعد وصف انمحاء الحاضر التاريخي؛ فكل منهما يحول السرد إلى تجربة حاضرة، "حقيقة راسخة" (٢٠١).

وبناء حتى على هذه النماذج المحدودة، ليس من الصعب إدراك لماذا ميز الدارس المعاصر جوناثان كلر Jonathan Culler الالتفات عن غيره من الصور البلاغية بأنه يلعب " لا على معنى الكلمة، بل على حلقة أو وضعية الاتصال نفسه"(١٩٨١: ١٣٥). ففضلاً عن حقيقة وجود الخطاب دون رد لفظي، وهي الوضعية التي يمتدحها كوينتيليان ولونجينوس، فإن تحويل الخطاب إلى شخص آخر، بقصد التأثير في أولئك الذين يتحول المتكلم إليهم بالخطاب، والشعور بأن الخطاب موجه شخصيًا إلى أي شخص يسمعه، يصبح بمثابة وضعية غريبة بالنسبة لحلقات التواصل. فإذا كان لهذه الوضعية أن تعد وضعية على الإطلاق، فإنه يمكننا القول بوجود مخاطبين متعددين، أو أكثر من مستهدف من الخطاب في الوقت نفسه. ولمعاونتنا على فهم العلاقة، والعكس، والتطابق الذي تطرحه نماذج علماء البلاغة، سأنظر في بحوث أحدث حول تلك "الأنت"، "علامة التفاعل الدائمة"، مع توسيع الدرس حول ضمير المخاطب الذي قدمته في نهاية الفصل الأول[٩].

ورغم أنني لا أستطيع أن أبرهن على أن مثل هذه النقاشات قد جرت استجابة للتطورات الأدبية في بلدانها، فإن من المثير أن بحوث كل من الفيلسوف الألماني مارتن بوبر Martin Buber واللغوي الفرنسي إميل

---

(٩) عبارة "علامة دالة على التفاعل" هي عبارة آن بانفيلد Ann Banfield (١٩٨٢: ١٢٠) وانظر كذلك ماكهيل McHale (١٩٨٣: ١٩؛ ١٩٨٧:٢٢٣).

بينفينست Emile Benveniste، حول ضمير المخاطب بصفته ضمير العلاقة، كانت قد نشرت بالتحديد في لحظات انتصار فكرة "الفن للفن" *l'art pour l'art*، وهي فكرة "ضد تواصلية". لقد نشر بوبر بحثه في ذروة الحداثة الألمانية ١٩٢٣، ونشر بينفينيست بحثه في خمسينيات القرن العشرين خلال صعود الرواية الجديدة. إن بوبر يضع استخدام ضمير المخاطب، أو ما يسميه القدرة على قول Du (أنت)، في مقابل استخدام ضمير الغائب، أو الإلحاح على قول Es (هو)؛ فبينما يجسد ضمير الغائب مقولة أن العالم هو شيء نعيشه، يكشف ضمير المخاطب عن موقف من الوجود متصل بذاتية أخرى، ومن ثم فهو موقف الاعتراف بشخصانية الآخر (١٩٥٥: ٩، ١٢). ويمكن النظر إلى صياغة بينفينست للمسألة وكأنها صدى لأفكار بوبر أو تأكيد لها؛ إذ يوضح أنني حين أخرج من "نفسي" لكي أقيم علاقة حية مع كائن ما، فإنني ألتقي ضرورة بـ"أنت" وأمتلكها."الأنت" هو الـ"الشخص" الوحيد الذي يمكنني إدراكه خارجي(١٩٧١: ٢٠١). وهذا معناه أنك حين تقول "أنت" تضع بصمة الشخص على "الأنت". وتشير الناقدة الأدبية الأمريكية باربارا جونسون Barbara Johnson إلى أمر مشابه في البلاغة والعلاقة في سياق ما يدعوه كثيرون التفكيك، وهو الحركة النظرية الأشد تجريدًا، وذلك من خلال صياغتها لهذا المبدأ في مقالتها "الالتفات، والإيعاذ، والإجهاض" باعتبار أن ذلك هو "النزوع الأصلي للغة نحو بث الحياة في أي شيء تخاطبه" (١٩٨٧: ١٩١). وتوضح جونسون كيف أن استراتيجيات نظرية معينة ليست مجرد مطاردات تافهة، وإنما مسألة حياة أو موت، نظرًا للعلاقات التي تخلقها.

المخاطبة، وبث الحياة، والعلاقة أمورٌ متشابكة؛ فحتى بعبارة بينفينيست النحوية الضيقة، ينطوي كل استخدام لضمير المخاطب بالضرورة على علاقة مع "أنا"، فالـ"أنت" تحددها الـ"أنا" بالضرورة، ولا يمكن التفكير فيها بعيدًا عن موقف تبدؤه الـ"أنا"(١٩٧١: ١٩٧). الشخصان الأول والثاني فحسب، هما اللذان يمكن فعلاً أن تقوم بينهما علاقة متبادلة، ومن ثم فإنهما وحدهما هما اللذان يملكان علامة "الشخص"، وثنائية الأنا/ الأنت تنتمي إلى "علاقة متبادلة بين ذاتين"(٢٠١). أما ما يسمى بالشخص الثالث فهو في الحقيقة "اللا – شخص"(١٩٨)[١٠]. ويوسع بينفينيست هذه الفكرة عن العلاقة المتبادلة بين ذاتين، وذلك من خلال عكس العلاقة بين الضميرين الشخصيين الأول والثاني:

> **"الأنا" و"الأنت" متعاكسان؛ فالشخص الذي أسميه "أنا" بـ"أنت" يفكر في نفسه باعتبار أنه "أنا"، ويمكن أن يتحول هو إلى "أنا" بينما أصبح أنا "أنت". ليست هناك علاقة تشابه ممكنة بين أحد هذين الشخصين و"الهو"؛ ذلك أن "هو" لا يشير بنفسه إلى أي شيء أو أي شخص (١٩٩).**

---

(١٠) لابد من ملاحظة أن بينفينيست يشرح هذه النقاط في سياق تأكيده انعدام التساوق بين ما يسمى الأشخاص النحويين الثلاثة. وهو يقدم دلائل مقنعة من لغات متعددة، توضح أن الشخص الثالث إنما يشير في الحقيقة إلى ما هو غائب، ومن ثم من غير الممكن اعتباره شخصًا. وحتى في حالة أشكال الشخص الثالث المستخدمة في المخاطبة المباشرة (على سبيل المثال شكل ساي *Sie*-form في الألمانية الحالية، أو شكل إر *Er*-form في الألمانية الأقدم) يؤكد بينفينيست الطابع غير الشخصي لاستخدامها؛ فالشخص الثالث "يمكن أن يقوم بدوره شكلاً من أشكال المخاطبة مع شخص حاضر، حين يود المرء إزاحته من المجال الشخصي للأنت، لأسباب خاصة بالاحترام (أنه مقدس) أو بالسخرية، "وهو ما يمكن أن يبطل وجوده كشخص" (١٩٧١: ٢٠٠) .

إن مجرد استخدام ضمير المخاطب إذن بالنسبة لبوبر وبينفينيست وجونسون، يبثّ الحياة في الآخر عبر الاعتراف بشخصانية ذلك الآخر، ومن ثم بإمكانية قيام علاقة وتفاعل بين المتكلم ومن يحاوره. ويمكن النظر إلى الأدوار المتبدلة وكأنها نتيجة طبيعية للموقف الكامن وراء مخاطبة شخص آخر، أي الاعتراف بذاتية الآخر. إن "الأنت" عند شيشيرو Cicero تبث الحياة في توبيرو Tubero في لحظة ما، حين لا يتوقع الجمهور أن تكون ذاتية توبيرو أمرًا ذا بال، أي في اللحظة التي تكون فيها علاقتهما - كما يقول كوينتيليان - مستحضرة وحية أمام الجمهور، وبطريقة لا يمكن أن تتحقق لو كتب شيشرو عن توبيرو بضمير "الهو"، أي باعتباره شخصًا ثالثًا أو لا شخص. وأعتقد أن الحياة ما إن "تبثّ" في توبيرو عبر المخاطبة، يستثار الجمهور أكثر؛ لأن صمته (المطلوب عادة) يمضي على عكس تبدل المواقع في العلاقة بين "الأنا" و"الأنت"، وهو التبدل الكامن في فعل المخاطبة. وبعبارة أخرى، ورغم أن كوينتيليان لا يشير إلى هذه القضية، فإن التأثير الإجباري لفعل الالتفات على الجمهور، لابد أنه مستمد جزئيًا مما يجب اعتباره في ضوء نظريات القرن العشرين هذه، تفعيلاً خاصًا ومحددًا لهذه العلاقة؛ فتوبيرو في قاعة المحكمة ويسمع ما "يقوله" له شيشيرو، لكنه قد لا يرد في تلك اللحظة، وهكذا تكون مسألة "رده" على شيشيرو - في ذلك الجزء الاستهلالي من تفاعلهما - معلّقة في الهواء. والحقيقة أن المرء يمكنه أن يفترض أن غياب رد المخاطَب يصعّد التوتر في أولئك الذين يسمعون المخاطبة والصمت، بل ربما يجعلهم ذلك يشعرون بأنهم مدفوعون إلى الرد بأنفسهم.

وسوف تساعدنا مجموعة أخرى من الملاحظات قدمها بينفينيست حول طبيعة الضمائر حتى نفهم مبدأ بث الحياة، المبدأ الذي أوضحت جونسون أنه ضروري كي نستكشف تأثير الالتفات؛ إذ يوضح بينفينيست أن ضميري المتكلم والمخاطب علامات فارغة لا تشير إلى أي واقع خارجي، وإنما تشير إلى نوع من التلفظ. وضمائر كهذه (وبديلاتها من أمثال "هذا"، "الآن".. وما إلى ذلك) إنما تُستخدَم في "تحويل اللغة إلى خطاب"(٢٢٠). ويمكن لضمير المتكلم المفرد أن يستخدمه أي متكلم ليشير به إلى "الفرد المتلفظ للجملة الحالية من الخطاب والمحتوية على لفظ (أنا)"(٢١٨). وبالمثل فإن بينفينيست يعرف ضمير المخاطب المفرد بأنه "الشخص الذي يتوجه إليه الكلام في الجملة الحالية من الخطاب والمحتوية على اللفظة اللغوية (أنت)"(٢١٨). وهكذا تكون الأنا والأنت علامات فارغة، وإنما "تمتلئ"(أو تصير حية) عبر موقف الخطاب. غير أنني أود أن ألفت الانتباه إلى المعنى الذي لم يشر إليه بينفينيست في كلامه عن الأنا والأنت؛ إذ من المحتمل أن ما في الأنت من "فراغ" إنما يدعو كل من يسمعها إلى الشعور بأنه هو المقصود بالخطاب. وهذا ما يفسر لماذا كان يستجيب سامعو الأنت عند هوميروس وهيرودوت كما لو كانوا هم أنفسهم المقصودين بالخطاب. ورغم أن مثل هذا الفراغ لا يبدو مؤكدًا إلا في غياب أي علامات أخرى تشير إلى المخاطَب – وهي حالة نادرة – فإن من المحتمل تمامًا أن يتسبب هذا في نتيجة تترك أثرها على كثير (كل؟) من استخدامات ضمير المخاطب. فلنقل إن كل تجربة شاملة لدى السامع بأنه هو المنادَى بـــ "أنت"، قد تسهم أيضًا في "إثارة"

الجمهور عندما يلتفت شيشيرو إلى توبيرو – وكيت إيستر. وأنا أقترح أن نسمي هذه الظاهرة بـــ "الدعوة نصف الواعية"subliminal invitation الكامنة في ضمير المخاطب، وسوف أطور هذه النقطة فيما يلي؛ ذلك أنها تفسر بعدًا مهمًا من أبعاد قيمة الحديث في نماذجي الأدبية.

وأول خطوة فيما أقدمه من تحليل مستمدة من توضيح بينفينيست لميزة امتلاك علامة "أنا" الفارغة؛ إذ كما يحذر بينفينيست "لو أن كل متكلم قد قام باستخدام علامة واضحة محددة (بحيث يكون لكل محطة راديو حروف استدعائها الخاصة) سيكون هناك من اللغات بعدد الأفراد، وسيصبح التواصل مستحيلاً تمامًا. واللغة تتصدى لهذا الخطر بتكوين علامة مميزة لكنها مرنة "أنا"، وهي علامة يمكن لكل متكلم أن يستوعبها بحيث لا يشير بها في كل مرة إلا إلى مثال محدد حاضر في الخطاب. وهكذا ترتبط هذه العلامة بوجود اللغة وتعلن عن المتكلم بصفته متكلمًا (٢٢٠). في هذه النقطة كما في مواضع أخرى من عمله على الضمائر، يشير بينفينسيت ضمنًا إلى تساوق بين "الأنا" و"الأنت"، لكنني أريد أن أعترض على فكرة أن "الأنا" و"الأنت" متمايزتان ومرنتان بالقدر نفسه.

فرغم أن بينفينست كان حذرًا كما رأينا في تعريف ضمير المخاطب بأنه "الشخص الذي يتوجه إليه الكلام في موقف الكلام الحاضر المحتوي على تلفظ لغوي بـــــــ (أنت)"(٢١٨) فإن الضمير نفسه لا يمكن أن يحدد فردًا بأنه المخاطَب. يمكن للمرء أن يصير متكلمًا عندما يتلفظ بكلمة "أنا"، لكن المرء لا يمكن أن يصير المخاطَب المقصود عندما يستمع إلى كلمة

"أنت". ولنصُغْ المسألة بطريقة أخرى: إن فردًا واحدًا لا يمكنه أن يتلفظ بـــ "أنا" تجعل فردًا آخر هو المتكلم، لكن فردًا واحدًا قد يسمع "أنت" تجعل فردًا آخر هو المخاطَب. وفي معظم اللغات الأوروبية على الأقل، يكون هناك عنصر ما آخر غير "الأنت"، في التلفظ أو في موقف الاتصال، يوضح بالضبط أيَّ أنت هو المقصود بالخطاب. ومرة أخرى فإن عدم تساوق "الأنا" و"الأنت" أمرٌ دالٌّ؛ فـــــــ "أنا" يمكن ألا تشير إلا إلى الشخص الذي ينطقها، ما لم تكن هناك معلومة إضافية، كما في (ثم قالت بعد ذلك: "أنا ماضية"). أما في حالة "أنت"، فإن اسمًا (توبيرو) أو وصفًا (المتهم)، أو نبرة صوت، أو رمقة أو لمعة عين، أو لمسة فيزيقية، كل هذا قد يساعد في تحديد "الشخص الذي يتوجه إليه الكلام". وفي غياب مثل هذه التحديدات، لا شيء يمنع أي أحد يسمع "أنت" من أن يأخذها على نفسه، ومن اعتبارها مخاطبة مباشرة موجهة إليه، مع أن هذا السماع لا يؤثر في داخل الشخص الذي قصد المتكلم إلى مخاطبته.

فكِّر في شخص ما، يصيح في سوبر ماركت مزدحم :"إيه! أنت!" كل الناس التي يصل إليها الصوت ستلتفت تجاهه، حتى لو لم يكن هناك ما يدعو إلى الظن بأن هناك من يريد التواصل معهم، لأنهم مثلاً غرباء في المدينة، أو لأنهم لم يفعلوا أي خطأ. وبالمثل، ولنستعر تشبيه الراديو عند بينفينست لنصل إلى نقطة مختلفة: إن التلفظ بـــ "أنت" يشبه كثيرًا موجة الراديو التي تختلط بموجات الهواء العامة، وتلتقطها كل أجهزة الراديو التي تصل إليها الإشارة، أكثر مما تشبه مكالمة تليفون تطلب رقمًا معينًا. من المؤكد أنه حتى

في حالة مكالمة التليفون، يمكن لأي شخص في المنزل أن يلتقط السماعة، وسيكون على الطالب حينئذ أن يستمر في طلب الشخص الذي يريد الكلام معه. وهناك موقف آخر شائع يؤكد الزعم القائل بأن الضمير "أنت" يحمل دائمًا قوة جاذبة لمن يسمعه أيًا كان، سواء كان المتكلم يقصد هذا أو لا. ففي سياق المحاورة يستخدم أحد المتكلمين كلمة "أنت" بطريقة عامة أو ليقصد بها ذات المتكلم، مثلاً:" أنت تكره زيارة والديك حين لا يأخذان بنصيحتك". ويظهر على الفور ارتباك معين عندما يدرك المتكلم أنه لا يريد أن يمرر أي شيء عن شريكه في المحادثة حول هذه القضية تحديدًا. وهكذا فإن المتكلم يصحح نفسه على الفور، مستبدلاً "الأنت" بـــ"الأنا" أو بكلمة "المرء"، فيعيد بسرعة صياغة الجملة السابقة بقوله "أنا أكره زيارة والديّ عندما ...". هذه التجربة الشائعة تكشف عن وعينا باحتمالية شعور مستمع ما بأن الخطاب موجه إليه، برغم أن الاستخدامات المتفق عليها لكلمة "أنت" لا تشير إلى المحاور. ويبدو أن الطريقة الوحيدة لضمان أن أحدًا من المستمعين لن يتطابق مع ضمير المخاطب هي عدم استخدام هذا الضمير على الإطلاق[١١].

إن فعل التلفظ بـــ "الأنا" - في موضع ما من الزمان والمكان - يربط الصوت بمتلفظ فرد، حتى لو لم نر الفعل نفسه، لكن لا يوجد رابط فيزيقي مكمل وضروري بين صوت "الأنت" وشخص محدد يتوجه إليه الخطاب؛

(١١) لأدلة إضافية على أن هذا هو الحال، انظر تحليلات شيفرين Schiffrin لعبارة " أنت تعرف" you know في الإنجليزية الأمريكية، وكيف أنها " (تضع) المستمع ضمن جمهور ما" (١٩٨٧: ٢٨٤).

ولهذا السبب فإنني أشير إلى أن "الأنت" علامة "أكثر فراغًا"، ومن ثم فهي متاحة أكثر من "الأنا". وربما نظرًا لهذه المرونة البنائية التي يصادفها الأفراد في "الأنت"، فإنهم قد يشعرون بقوة جذب متبقية، حتى حين تشير العلامات الأخرى إلى أنهم ليسوا المقصودين بالخطاب. ويمكنني الآن أن أقدم صراحةً موقفَ الكتابة/ القراءة الذي أؤكد أنه لا يختلف بالنسبة لهذه القوة عن عن الموقف الشفاهي، أو أنه لو اختلف على الإطلاق، فإنه قد يؤكد "فراغية" ضمير المخاطب؛ ذلك أن طرقًا كثيرة محتملة لتحديد المخاطَب ليست متاحة(النظرة، ونبرة الصوت، واللمسة.. وما إلى ذلك). إن قراءة "الأنت" ربما تزيد حتى من الشعور بالمخاطبة، بسبب الفعل الفيزيقي الخاص بإمساك المرء بورقة أو كتاب في يديه يقول "أنت"، إذ تكون أنت هو "الأنت" الوحيد الموجود في هذه اللحظة. ولنتأمل من جديد الحالة المحددة الخاصة بالالتفات؛ فلو كنت على حق فيما يتصل "بالفراغية الأكبر" الموجودة في ضمير المخاطب، فإن المرء جزئيًا إنما يستجيب بقوة للالتفات، لأن الاستماع إلى أشكال النداء أو قراءتها أمرٌ مشترك في المخاطبة والالتفات. ما أسهل أن نصبح كلنا "أنت"، لأننا كثيرًا ما نفعل هذا. شاعرين بأننا نُستَدعى إلى العلاقة التي تخلقها الأنت، حتى لو كنا غير راغبين في المحاولة. أي (مثلما يحدث عندما نود لو تركنا وحدنا في السوبر ماركت)، أو حين نعرف أن المقصود شخص آخر (توبيرو)، أو حين نعرف أنه لا يمكن أن نكون نحن المقصودين، بسبب الافتقار إلى التحديد، مما يدعو كل مستمع آخر إلى أن يصبح أيضًا "أنت" (كما في حالة قراءة الإلياذة، وهيرودوت)[١٢].

---

(١٢) انظر كلر Culler (١٩٨١: ١٣٥) ووارهول Warhol (١٩٨٩: vii)؛ إذ يشيران إلى

ومن خلال التمييز بين "المخاطبين" و"السامعين" و"المتلقين"، يدرك حقلُ تحليل المحادثة ضمنيًا وجودَ هذه القوة الجاذبة، وانعدامَ الاتساق بين "الأنا" و"الأنت" الذي استقيته من ملاحظات بينفينيست[13]. وتحليل المحادثة كما قدمته في الفصل الأول يخصص مصطلح "المخاطَب" addressee للأشخاص الذين يتوجه إليهم الخطاب، ومصطلح "السامع" hearer للأشخاص الذين يسمعون الكلام فعلاً بالمعنى الفيزيقي، ومصطلح "المتلقي" recipient للسامعين الذين هم موجَّهون نحو الكلام(جودوين وهيريتيج Goodwin and Heritage ١٩٩٠: ٢٩١-٢٩٢). وبتوظيف هذه المصطلحات هنا لفهم حديث الالتفات، أقترح إضافة مصطلح "المستجيب" respondent، وهو يختص بالمتلقين الذين يصبحون متكلمين من خلال الاستجابة للكلام لفظيًا. (هم بلغة التكنيك مجرد "متكلمين" يأخذون دورهم في الكلام). في نموذج الاتصال الأساسي الذي يعمل بينفينست مثلاً من خلاله، المخاطَبون هم السامعون، يصيرون متلقين ثم يصبحون مستجيبين. أما محللو المحادثة الجارية فيساندون الاعتبارات النظرية من أعلى، مشيرين إلى أن هذه المواقع يمكن أن تحدث في تجميعات مختلفة؛ فالشيء الأوضح أن المتلقين لابد أن يكونوا سامعين، أما المخاطَبين فليسوا بالضرورة سامعين أو متلقين؛ ذلك أنهم قد يسمعون الكلام أو لا يسمعونه، أو قد لا يكونون متجهين إلى سماعه، والسامعون ربما يصبحون متلقين حتى لو كانوا غير مخاطَبين. وإذا عدنا إلى

الورطة والغيظ الذي يصيب معظم قراء "الأنت" الالتفاتية.

(١٣) يميز بانفيلد Banfield بين المخاطَبين والسامعين ١٩٨٢: ١٢٠، ١٢٨، ١٢٩).
ولكن في حدود ما أعلم، فإن حقل تحليل المحادثة هو الذي يبقي على التفرقة الثلاثية.

سيناريو الصيحة في السوبر ماركت، فإن من المحتمل أن يكون فرد محدد هو المقصود بالخطاب في عقل المتكلم، ولكن هناك سامعين متعددين، معظمهم يصبح متلقيًا بمجرد النظر في الاتجاه الذي جاءت منه الصيحة. وأولئك الذين يسألون:"أتتحدث إليَّ؟" يصبحون مستجيبين. وعلى العكس من ذلك، لو كان المخاطَب المقصود من بين السامعين ويدرك نفسه باعتباره "الشخص الذي يجري توجيه الكلام إليه"، فإنه قد يستمر في اختيار ألا يصبح متلقيًا أو مستجيبًا، بألا ينظر وألا يرد. وإذا استمر المتكلم في الصياح: "نعم! أنت!" واستمر المخاطَب في عدم الاستجابة، يمكننا أن نتخيل أن عددًا أكبر من السامعين ربما يتجه إلى الاستجابة أو يستجيب بالفعل من خلال الرد بنفسه.

هذه المصطلحات تساعدني على القيام بشيئين لم يقم بهما البلاغيون القدامى: التمييز الأكثر وضوحًا بين أنماط من الالتفات، ومزيد من التفسير لفعالية الالتفات. فلماذا – بعبارة كوينتيليان – يكون الالتفات "مثيرًا على نحو عجيب؟" في مثال شيشيرو وتوبيرو الذي ناقشه كوينتيليان، يكون الالتفات كلامًا منطوقًا وموجهًا لمخاطَب هو نفسه سامع، وفي حضور سامعين آخرين ليسوا مخاطَبين، ولكن أُريدَ لهم أن يصيروا متلقين من خلال توجيههم (السماع وتكوين رد فعل عاطفي) نحو المخاطبة. يتكلم شيشيرو إلى توبيرو، ولكن ليس لدرجة أن يرد توبيرو، وإنما فقط ليستثير رد فعل عاطفي من القيصر، ليلفته إلى رأي شيشيرو في توبيرو والاتهام. هذه البنية نفسها تنطبق جوهريًا على الالتفاتات الموجهة إلى غائبين، أو موتى، أو مخاطبين من

الجماد، أولئك الذين يكون غيابهم أو موتهم أو جمودهم - أي عدم قدرتهم باختصار على أن يكونوا سامعين - كاشفًا أكثر عن أن المقصود ليس إقامة حوار مع المخاطبين (خلق استجابات)، بل التأثير في توجه سامعي الالتفات. إن استخدام مصطلحات تحليل المحادثة لابتكار تعريف مستقل للالتفات الذي ناقشه لونجينوس، يجعلنا بإزاء كلام بنيتُه مكونةٌ من مخاطِب يوجه كلامه إلى مخاطَب يصعب تحديده، لدرجة أن أي سامع وكل سامع يمكن أن يصير متلقيًا بأن يضع نفسه مع المخاطَبين. ويزعم لونجينوس أن هيرودوت إنما يتجه إلى كل قرائه، ليشعروا وكأنهم يخوضون الرحلات التي خاضها.

في كل تنويعاتها، لا تتحول "الأنت" الالتفاتية إلى "أنا"، فتزعزع التساوي بين المخاطَبين، والسامعين، والمتلقين، والمستجيبين المنخرطين في حوار. باختصار، إن مجرد التلفظ بـ"الأنت" يفتح الباب لتوقعات السامعين حول بث الحياة، والعلاقة، وتبديل المواقع، وهي الأمور التي أحبطتها زعزعاتٌ معينة للتساوي بين المخاطَبين، والسامعين، والمتلقين، والمستجيبين، التي يؤثر فيها ذلك النمط من الالتفات.

وكما خمن قارئي حتى الآن، فإنني أود أن أستخدم هذه التعريفات لتجهيز علاقات عامة ومحددة مع القَصص الحواري. لقد أشرت من قبل إلى أن الالتفات نوع واضح الخصوصية من القَصص الحواري؛ لأنه يوضح تمامًا أنه لا يستهدف الحوار، وإنما يستهدف أشكالاً وسيطة من "التفاعل". لن يكون الالتفات تبادلاً يقع تحت التعريفات الشائعة للمحادثة، وإنما هو يحقق أفكار جوفمان Goffman عن العرضstatement والرد reply ، بالإضافة

إلى ما أقوله أنا عن الحديث Talk . إن سامعي الالتفات، تمامًا مثل قراء تنويعات القَصص الحواري، ليسوا معنيين بالرد لفظيًا في حلقة الاتصال نفسها بصفتهم قائمين بالالتفات ولكن من المفترض أن يُظهروا الانتباهَ للمسألة التي يطرحها المتكلم، من *خلال* الاستجابة للالتفات، وهذا هو المعنى التقني الذي أقصده بـــ"الرد". و"الدعوة نصف الواعية" الموجودة في "الأنت" تبرر هذه الاستجابة جزئيًا، كما أنها تشجع على مستوى ما من التطابق بين السامعين/القراء والملتفَت إليهم، مهما تكن الظروف الأخرى. إن مضمون الالتفات والنمط، أو فلنقل الوضعية الأنطولوجية للملتفِت والملتفَت إليه، يحدد مساحة التطابق وطبيعة النزوع إلى التبادل.

والنصوص الأدبية الالتفاتية، تمامًا مثل الردود التي تسعى إليها، لا تقع في مجموعات محددة بوضوح، وإنما تمتد على طول خط بياني من درجات التطابق بين القراء الفعليين و"الأنت". وبعبارة أخرى، فإن أحد طرفي الخط البياني يشبه الموقف الشفاهي الخاص بالتنصُّت، حيث يتطابق القراء مع شخص آخر وكأنه المخاطَب. أما الطرف الآخر من الخط، فيشبه المحادثة، حيث يتطابق القراء أنفسهم مع المخاطَبين المعلَنين[١٤]. وفي اتجاه التنصت الشفوي سأضع نصوصًا من قبيل رواية جين رول "هذا ليس من أجلك"؛ لأن مستوى التطابق مع "الأنت" من جانب القراء الفعليين، أقرب إلى أن يكون

---

(١٤) في عرض سابق لأنماط استخدام ضمير المخاطب (كاكانديز Kacandes ١٩٩٤: ٣٣٥-٣٣٧) استخدمت "إمكانية تبادل المواقع" بين "الأنا" و"الأنت" معيارًا للتصنيف؛ ففي ذلك النموذج كنت أحاول تفسير مساحة أوسع من النصوص والتقنيات.

عابرًا وهامشيًّا بالنسبة لأنواع أخرى من الاستجابات، مثل الفضول حول العلاقة بين الملتفِت والملتفَت إليه، وكلاهما له اسمه وشخصيته، ويلعب دورًا في قصة واضحة في زمان ومكان محددين. الحديث في هذه النصوص يشبه أكثر ما يشبه الموقفَ الاتصالي القائم في التفات شيشيرو إلى توبيرو، ذلك الذي ناقشه كوينتيليان. أما على الطرف الآخر من الخط البياني، فسأضع نصوصًا من قبيل رواية إيتالو كالفينو "إذا في ليلة شتاء مسافر"، حيث لا اسم للملتفِت ولا للملتفَت إليه، وشخصيتهما مصورة في أضيق الحدودْعلى الأقل في البداية) لكي أصل إلى الحد الأعلى من التطابق بين القراء الفعليين و"الأنت" الموجودة في النص. والأمثلة التي يقدمها لونجينوس من هوميروس وهيرودوت، يمكن أن تقودنا إلى فهم الحديث في هذه النصوص؛ لأن القراء لابد أن يكونوا راغبين في اعتبار أنفسهم المخاطَبين. فلكي يؤدي القراء الفعليون دور الملتفَت إليه، يجب على المروي عليه في هذه النصوص أن يُصوَّر على هيئة نوع من القارئ في موقف قراءة فعلية. ومن ثم فإن الإبقاء على مثل هذا النوع من السرد صعب. وكل ما يقع على طول الخط البياني هو خارج نطاق ما أضعه أنا في إطار الالتفات؛ ذلك أن هذا النوع من الحديث يتطلب وعيًا بخلخلة التساوي في المحادثة بين المخاطَب، والسامع، والمتلقي، والمستجيب، تلك الخلخلة التي ناقشتها فيما مضى. ما أقصده بالحديث لا يقوم أبدًا على التبادل، كما أنه لا يكون أبدًا مجرد تنصت. إن سياق قراءة هذا النوع من النصوص الأدبية يشير ضمنًا إلى أنه ليس بإمكانك أبدًا أن تكون مخاطَبًا متفردًا، كما أنه لا يمكنك أبدًا أن تكون بعيدًا عن

الاستجواب. وبصفتك قارئًا، فإن الحديث الالتفاتي يوجه إليك ولا يوجه إليك دائمًا وفي الوقت نفسه. وذلك يعني أنه حتى في اللحظات التي يبدو فيها التطابق قويًا، سيكون عليك أن تلاحظ أن الدور ليس منطبقًا عليك تمامًا، والعكس صحيح، فحتى عندما تستشعر وكأنك تتنصت على شيء ما موجه إلى شخص آخر، سيكون عليك أن تدرك أنك أيضًا مقصود بالرسالة.

أريد أن أعود إلى القصص النثري وفي عقلي هذا التصور للخط البياني. وسأقدم أولاً بعض الأدلة الأدبية- التاريخية على تأثير استخدام ضمير المخاطَب، من خلال نماذج من ردود أفعال القراء الحقيقيين لرواية ميشيل بوتور Michel Butor الجديدة "التحول" عام ١٩٥٧. بعدها سأوضح نطاق الحديث الالتفاتي، من خلال تقديم نصوص متعددة تحتل مواقع مختلفة على الخط البياني الذي اقترحته منذ قليل. سأبدأ برواية جونتر جراس Gunter Grass "قط وفأر" *Cat and Mouse* التي يجب أن توضع على الخط البياني أقرب إلى محور التنصت من رَواية جين رول "هذا ليس من أجلك"؛ ذلك أن من الواضح أنها تبدأ وكأنها قصة عن شخصيتين لهما اسمهما، ولا تحتوي سوى على استخدام متقطع للالتفات. بعد ذلك سأناقش قصة خوليو كورتاثار Cortazar القصيرة "جرافيتي"''Graffiti'' ، التي تقع على الخط البياني في مكان ما بالقرب من الوسط بين المحورين؛ ذلك أن هناك قصة محددة من ناحية، ومن ناحية أخرى يظل الملتفِت والملتفَت إليه بلا اسم، مما يدعو القراء إلى اتخاذ مكان المروي عليه. وسأختم بالنظر في نصين يحاولان التأثير في تطابق القارئ على نحو كامل، وذلك ببناء (أجزاء من)

القصة، وكأنها تجارب قرائية معاصرة فعلية. النصان هما "قصة حياة" "Life-Story" لجون بارث John Barth ، و"إذا في ليلة شتاء مسافر" *If on a winter's night a traveler* لإيتالو كالفينو Italo Calvino ، وهي الرواية التي بدأت بها بحثي عن القَصص الحواري.

قراءة فيمن قرأوا رواية ميشيل بوتور "التحول"

يمكن للمرء أن يتخيل أن رواية ميشيل بوتور Michel Butor الثالثة "التحول" *La Modification* "(المترجمة إلى الإنجليزية تحت عنوان *Change of Heart*)[١٥] – حين شقت طريقها في المشهد الأدبي الفرنسي في أكتوبر عام ١٩٥٧، كان مصيرها مجهولاً بالنسبة لمؤلفها، تمامًا كما كان مصير البطل ديلمونت Delmont مجهولاً بالنسبة لنفسه، حين شقّ طريقه على رصيف محطة القطار السريع باريس- روما:

"وضعتَ قدمك اليسرى على الشريط النحاسي، وبكتفك اليمنى تحاول دون جدوى أن تدفع الباب المنزلق قليلاً.."

وعلى الرغم من حبكتها العادية – عن رجل أعمال باريسي يحاول (ويفشل) أن يترك زوجته إلى عشيقته – فقد لقيت الرواية منذ البداية الكثيرَ

---

(١٥) ترجمها إلى الإنجليزية لأول مرة جين ستيوارت Jean Stewart ، ونشرت عام ١٩٥٩. وكل المقتطفات في هذا الفصل من ترجمتي عن المراجعات الفرنسية الأصلية على الرواية.

من الثناء النقدي، وحصلت قبل انتهاء العام[١٦] على جائزة Theophrast-Renaudot . وسرعان ما حققت نجاحًا تجاريًا كذلك، وظلت العملَ الأكثر مبيعًا ضمن ما كان يُعرف أيامَها باسم L'Ecole du regard، وما عرف عند الأجيال التالية باسم "الرواية الجديدة"[١٧].

لكي نفهم علامَ كان كل هذا الضجيج، أود باختصار أن أراجع الصيغة السردية لرواية "التحول". وكما يمكن أن نلاحظ من الاقتباس الموجز الذي بدأنا به، فإن بوتور يحكي بالفعل المضارع أحداثَ رحلة بطله إلى روما والعودة مرة أخرى، مستخدمًا ضمير "أنت" *vous* (ضمير المخاطب الرسمي في الفرنسية للمفرد وللجمع). وعلى خلاف رواية "هذا ليس من أجلك" ليست هناك أية علامات واضحة تشير إلى الراوي، رغم أن كثيرين ممن كتبوا عن الرواية في البداية، سواء قرأوا بينفينيست أم لم يقرأوه، كانوا قد فهموا أن

---

(١٦) فكرة الرجل الذي يختار بين زوجته وعشيقته – كما يقول برنار دورت Bernard Dort – "قصة مبتذلة"(١٩٥٨:١٢١). وقد اعترف بوتور أنه بقدر ما فكر في هذه المسألة على أنها ميزة جمالية فإنها لم تكن عائقًا؛ "فقد خدمتني جدًّا الازدواجية الموجودة في هذه التيمة"، هذا ما يشرحه بوتور لبول جوث Paul Guth في مقابلة جرت مباشرة بعد صدور الرواية؛ "هذا موضوع ثلاثة أرباع الروايات المعاصرة، وعليه فقد كان بمقدوري أن ألقي عليه بعض الضوء الأصلي" (جوث ١٩٥٧: ٤).

(١٧) استخدم إيميل هنريو Emile Henriot في البداية عبارة " Ecole du regard " ليشير بها إلى التشابهات بين كلود سيمون، وألان روب جرييه، وميشيل بوتور (ص ٧) وللبحث في تاريخ مصطلح "الرواية الجديدة" راجع: جون ستروك John Sturrock (خاصة الفصلين الأول والثاني) وحول شعبية رواية "التحول" انظر جورج ريلار Georges Raillard (ص ١٩٢) و فان روسوم جيوم Francoise Van Rossum-Guyon (ص ٤١) وماري ليدون Mary Lydon (ص ١٠٠).

وجود "الأنت" ينطوي ضمناً على "الأنا"[١٨]. إن هوية أنت البطل عند بوتور تتكشف ببطء، حتى والأنت تؤدي أفعالاً محددة، مثل الوقوف على محطة القطار. وفي الجملة الخامسة من الرواية يكشف النحو عن أن ضمير المخاطب لابد يشير إلى مذكر مفرد[١٩]. بعد ذلك بصفحات متعددة، تأتي الحروف الأولى المكتوبة على الحقيبة (ل. د)، ومن خلال مراجعة أحداث الماضي القريب في حياته، خاصة تلك المجسدة في حوارات مقتبسة بنصها، نتعرف فعلاً على اسمه الكامل ليون ديلمونت Leon Delmont. ليست هناك علامات تنصيص تحيط بالخطاب الكامل، ولا خصائص في عتبات النص كما في مقدمتي فيكلاس وويلسون اللتين قدمتا بعض التوضيح لأصل الروايتين. وعلى الرغم من أن القراء الأوائل لم يعرفوا ماذا يسمون الظاهرة، فقد أشاروا باستثناءات قليلة، إلى استخدام بوتور للـ"أنت" (*vouvoiement*) باعتبار أنها السمة الأبرز[٢٠]. وفي

---

(١٨) يعلق بينجاود Pingaud مثلاً قائلاً: "كل (أنت) تفترض من البداية (أنا)" (١٩٥٨:٩٨؛ وانظر أيضًا كراوس Krause ١٩٦٢:٥٩). وهناك في الحقيقة أمثلة قليلة للـ"أنا" قرب نهاية الرواية، ولكن هذه يمكن تفسيرها بأنها مونولوج داخلي مقتبس، وليس في حاجة إلى تقديم الظهور المفاجئ (ومن ثم الاختفاء) للناطق بالخطاب.

(١٩) تبدأ الجملة على هذا النحو *"Si vous etes entre dans ce compartiment."* . وفي الفرنسية كما في لغات رومانسية أخرى، يجب أن تأتي أسماء الفاعل والمفعول والصفات بعد فعل الكينونة "to be"، موافقة للفاعل من حيث العدد والنوع. فكلمة *"entre"* هنا مفرد مذكر. والكشف عن النوع والعدد عبر النحو أمر حيوي في قراءتي لنص كالفينو التي تقرؤونها فيما هو قادم من هذه الدراسة

(٢٠) كان أحد هذه الاستثناءات الباكرة هو بيير دي بوسايدفري Pierre de Boisdeffre الذي أصر في مقالته عام ١٩٥٧ لصحيفة *La Revue de Paris* أن " لا شيء في رواية التعديل يشهد على أي ابتكار في مجال الرواية". ومن الواضح أنه وهو يصدر

دورية *La Nouvelle Revue francaise* أشار الكاتب دومينيك أوري Dominique Aury إلى شغف بوتور تحديدًا بأسلوب "الالتفات" إلى بطله (١٩٥٧:١١٤٧). وأنا أحلل رواية بوتور تحت فصيلة الالتفات؛ لأن ضمائر الخطاب، تمامًا كما في الموقف البلاغي الكلاسيكي، تُستخدم لبثّ الحياة في كائن ما، وليس لحثّ ذلك الكائن على الاستجابة. وهدفي ليس تفسير الرواية، وهو ما فعله آخرون على أكمل وجه[٢١]، وإنما توثيق ما قام به القراء المعاصرون لبوتور، فالرواية - لو استخدمنا مصطلحات ناقد متأخر - لم تكن في نطاق أفق توقعات قرائها الأوائل(نيتزر Netzer ١٩٧٠: ٧٦). وأن نقرأ ما قام به قراء رواية التعديل يعني أن نلتقي بتباين الاستجابة وتوترها، وهو ما يؤكد تحليل كوينتيليان للالتفات بصفته " مثيرًا على نحو مدهش".

وموجة المديح للرواية وكاتبها تعطينا علامة أولى على أن القراء كانوا "مندهشين". وقد لاحظ الناقد الأدبي جايتان بيكون Gaetan Picon أنه نادرًا ما تتفق الصحف؛ "مرة واحدة اتفقت فيها الصفحة الأدبية لصحيفة اللوموند *Le Monde* وصحيفة فرانس أوبزرفاتور *France-Observateur* على مدح كاتب شاب"، مشيرة إلى "غنى" الرواية و"غموضها"(يناير ١٩٥٨، : ١٩٦١: ٢٠٥-٢٦٦)). وهناك علامة أخرى على رد الفعل القوي، هي الطريقة التي

هذا الحكم كان يفسر الصيغة السردية للرواية على أنها مونولوج داخلي، معتبرًا أنها "لا تقدم جديدًا على الإطلاق"(١٧١).

(٢١) خصوصًا الدراسات الملهمة التي قدمها كل من ليريس Leiris (١٩٦٣) وموريسيت Morrissette (١٩٦٥) وباسياس Passias (١٩٧٠) وفان روسوم جيون Van Rossum-Guyon (١٩٧٠) وشتاينبرج Steinberg (١٩٧٢) وكويريل Quereel Quereel (١٩٧٣).

أصبح بها بوتور وروايته محفزًا على تقييم مكانة الرواية الفرنسية؛ فقد ابتهج بارجون بأن" لدينا أخيرًا مع بوتور كاتبًا يسترد به أدبنا السردي طرقًا جديدة إلى الأصالة والقوة التي افتقدها لزمن طويل" (١٩٥٨: ٩٥). وقد نشرت صحف *Arguments* (فبراير ١٩٥٨) و *Le Figaro litteraire* (مارس ١٩٥٨) و *Esprit* (يوليو ١٩٥٨) النقاشات والخلافات حول الموضوع. وتشهد المصطلحات الخاصة ومجال هذه النقاشات على اهتمام يتجاوز ما قد يتصور المرء أن كتابًا واحدًا يمكن أن يثيره، خصوصًا أنه كتاب نشر في العام نفسه الذي نشر فيه كتاب روب جرييه "الغيرة" *Jealousy,* وكتاب كلود سيمون Claude Simon "الريح" *The Wind*، وأعيد إصدار كتاب ناتالي ساروت Nathalie Sarraute "انفعالات" *Tropisms*. ما الذي بدا جديدًا في هذا السياق؟ ما الذي أدى إلى هذه العواطف القوية والآراء المتضاربة؟

من الواضح أنها ليست "الحبكة" كما أُشيرَ من قبل، وإنما أشار النقاد إلى استخدام "الأنت" باعتبار أنها "صيغة سردية جديدة تمامًا"(رايلار ١٩٦٨: ١٩٢) ناسبين إلى بوتور ابتكار تلك الصيغة. لقد أعلن بينجاود Pingaud على سبيل المثال أن " ميشيل بوتور قد أضاف هذا البعد الثالث إلى دنيا السرد"(١٩٥٨: ٩١) وقال بويلون Pouillon عن "ضمير المخاطب الجمع هذا الذي كان بوتور قد قدمه للروائيين للتو، بأنه اكتشاف في حد ذاته"(١٩٥٨: ١١٠٥). أن يكون بوتور قد "ابتكر" شيئًا جديدًا، قد يكون هذا أمرًا خلافيًا[٢٢]، أما حيوية رد فعل المعاصرين له على استخدامه لـ"لأنت" فلا

(٢٢) ظهرت بحوث كثيرة حول هذه الصيغة السردية إلى حد كبير بسبب ظهور رواية "التحول". وبينما كان الاستخدام المتقطع لضمير المخاطب (بعيدًا عن استخدامه في

يمكن أن يكون محل خلاف. سواء فسر القراء هذا على اعتبار أنه مخاطبة للقراء الفعليين، أو للشخصيات، أو لمجموعات من الـ"أنت"(وهو رأيي) (ليريس Leiris ١٩٦٣: ٢٨٨).

شهادة أخرى واضحة على غرام النقاد باستخدام "الأنت"، نجدها في الاستجابات المتعددة للرواية، وهي استجابات مكتوبة بصيغة ضمير المخاطب نفسها؛ فبارجون Barjon الذي أشرنا من قبل إلى حماسته لبوتور وروايته، يخاطب قارئه قائلاً :"أنت تخطئ بالنظر أولاً في عنوانها الغامض، بل وفي نغمتها السردية الغريبة التي تقترحها علينا. غير أنك ستكون مخطئًا لو جريت وراء ذلك الانطباع الأول، لو غضبت وتوقفت هناك" (١٩٥٨: ٩٢) وميشيل

الحوار) في الأدب الغربي، يعود على الأقل إلى التفاتات بطل هوميروس إلى أبطاله في طروادة وإلى إيوميوس المخلص في إيثاكا، وحتى السرد المستمر بضمير المخاطب – وهو الشيء الذي ينسب موريسيت ابتكاره إلى بوتور (١٩٦٥)- إنما يعود إلى زمن أقدم من "تجربة" بوتور. وأنا أعد قصة هاوثورن القصيرة "العقل المسكون"(١٨٣٥) أول نموذج أدبي لضمير المخاطب الذي تحكى به قصة كاملة (حيث لا إشارة واضحة إلى الراوي بضمير المتكلم). وفي أوروبا لابد أن نعترف أن الكاتبة النمساوية إلسي أيشينجر Ilse Aichinger كانت قد استخدمت هذه الصيغة ببراعة في قصتها المحكية من البداية إلى النهاية بضمير المخاطب، "قصة مرآة" ''Spiegelgeschichte'' (١٩٤٧). وتستشهد فلوديرنيك بالأمثلة المثيرة غير القصصية في مذكرات دوق سولي الفرنسي *Les Oeconomies royales* (١٦٦٢) حيث تقوم الخادمات الأربع للدوق (ماكسيميليان دي بيثوني) وفقًا لوصيته، بكتابة تاريخ حياته، ويحكينه له، موجهين له الحديث بالفعل (١٩٩٤أ: ٢٠٧– ٢٩٨). وأن يظل موقف المخاطبة على سحره، هذا ما رسخه مؤخرًا استخدامه في فيلم فرنسي هو "حياة الملائكة في الأحلام" *The Dreamlife of Angels* ، حيث يكتب أحد الأبطال في يوميات فتاة قابعة في غرفتها: "وقعت لك حادثة، ماتت أمك، وأنت في غيبوبة في المستشفى".

ليريس Michel Leiris يبدأ مقالته المؤثرة "الواقعية الأسطورية عند ميشيل بوتور" (التي ظهرت أولا عام ١٩٥٨ في مجلة *Critique* وصارت مقدمة للطبعات المتكررة من الرواية) يبدؤها قائلاً: "بين يديك نسخة جديدة مميزة من رواية "التحول"، رواية علامة على ميشيل بوتور. تقلّب صفحات الكتاب وبين طيات أحداث قليلة قرأتها في فقرات عشوائية محدودة. ما الذي يصدمك أولاً؟" (١٩٦٣: ٢٨٧). ونحن نشك في الإجابة على سؤال ليريس قبل أن ينتهي منه. ويمكن بالمثل لليو شبيتزر Leo Spitzer ، وهو الدارس الكبير لهذا الأسلوب نفسه، ألا يقاوم إغراء الكتابة عن الرواية بضمير المخاطب، ولو باختصار (١٩٦١، ١٩٧٠: ٥١٣).

وفي أكثر أمثلة هذه الظاهرة طرافة، يحكي إميل هنريو، معلق جريدة اللوموند، للكاتب عما يفكر فيه:

> "ولكن احذر التنويم يا سيد بوتور! فالتكرار الشديد يؤدي إلى النوم. إنه مبدأ عدّ الغنم لمن يشعرون بالأرق.. فحين تتحدث إلينا عند وصف الرحلة، عشر مرات أو عشرين مرة، عن قطرة الضوء الأزرق، أؤكد لك أن المرء في كل مرة، يقاوم إغراء أن يكتب على هامش الصفحة: تاني!! كفاية! أنا أعرف!"(١٩٥٧: ٧).

يبدو استخدام هنريو لضمير المخاطب مناسبًا، ولكنني لا أعده مجرد عدوى أسلوبية، محاكاة لأسلوب بوتور – فقد جاءت مقالة كل من بارجون وليريس قريبة من نغمة رواية "التحول"- بل الأمر أن هنريو في صياغته للمقالة وكأنها "رد على المؤلف"("السيد بوتور"، "أؤكد لك") كان يكشف عن

نزوعه إلى نوع من التبادل يمكن تصور أن الرواية قد بدأته، على اعتبار أنها "عرض"، بالمعنى الموجود عند جوفمان. إن وصفه لعملية القراءة، خصوصًا رغبته في كتابة رد على الهامش، إنما يقدم دليلاً على تفسيري لهذا وكانه "حديث". وأنا مأخوذة خصوصًا بعدم صبره على التكرار، وهو رد الفعل الذي أفسره بأنه دليل على أن أولئك الذين يعاينون الالتفات (القراء) يكونون مدفوعين إلى الرد في مواجهة غياب الرد، وبالنيابة عن "الأنت" المحددة. ورغم أن هنريو يعرف بوضوح أنه يقرأ رواية حول شخصية لها اسمها، تقوم بسلسلة محددة من الأفعال، فإن مقالته تكشف عن مدى إحساسه بالـ"أنت" وكأنما هي نداء؛ وهو يرد عليها.

وحين ينتقل القراء الأوائل بوضوح إلى مسألة مرجع "الأنت" عند بوتور، وبالتالي مرجع "الأنا" الذي يتلفظ بها، وهو شيء لم يفعله هنريو، تكون هناك حالة ضرورة لاكتشاف إجابة مقنعة تتكشف عبر اللغة الطلبية التي يستخدمونها، وعبر إصرارهم على وضوح موقفهم وصحته. تأمل على سبيل المثال مقالة لوك إيستانج Luc Estang لدورية *Pensee francaise* (١٩٥٨)، إذ يقول: "السؤال هنا الذي قد يقود إلى مناقشات لا نهاية لها: من الذي يقول "أنت"؟أهو الروائي يتحدث إلى شخصيته؟ من دون شك." وفي سؤاله عن لماذا لا تكون المخاطبة إذن بضمير المخاطب غير الرسمي، ولماذا لا تكون تلك المسألة بضمير المتكلم المفرد، يجيب إيستانج مرة أخرى على نحو عاطفي، ولكن بطريقة تدمر إجابته الأولى، يقول:

> **غموض متعمد بكل تأكيد..أنا شخصيًا توقفت عن الإحساس بفعالية تلك التقنية، لا أتكلم بالتحديد في المجال الروائي، بل في المجال الشعري. إنها**

تخلق لونًا من السحر، وأعتقد أنها أسهمت في تحقيق ما يكون القارئ حساسًا تجاهه، أي الإحساس الفيزيقي بحركة القطار، أنا موجود [on y est] (٥٦)

أولاً، إيستانج يؤكد وبشكل عاطفي أن "الأنت" لابد أن تشير إلى شخصية ما، ويبدو – مثل هنريو – غير مدرك لإشارته (التي لا أساس لها نظريًا) إلى الروائي على اعتبار أنه الأصل المتلفظ للنص القصصي (فهو روائي بالنسبة لشخصياته). وهو في النهاية يشير ضمنًا إلى أن تأثير استخدام "الأنت" هو وضع القارئ في المشهد، وهي فكرة يتفق معه فيها لونجينوس ولا شك، ولكن ما أقصده هنا ليس ما يؤكده إيستانج، أو تماسك ما يقدمه، وإنما كيفية تقديمه له، أي الشكل الشخصي الملح لإجابته: "من دون شك"، "بكل تأكيد"، "شخصيًا"، "أعتقد". ورغم أنه لا يرد صراحة على بوتور كما يفعل هنريو، فإن عاطفية تحليلاته، وخاصة إحساسه بأنه يُستجوَب (*on y est!*)، تشكل استجابة للرواية بالمعنى التقني للـ"الحديث" الذي قدمته في هذه الدراسة.

ومزيد من الأمثلة القليلة ستكون كافية لتوضيح أن النقاد – بغض النظر عن الموقع الذي يحتلونه – يؤكدون بقوة أنهم – بعبارة كوينتيليان – "مندهشون". هذا ما يقوله بيرنارد بينجاود في دورية *Esprit* : "لو سأل المرء نفسه من "الأنت" التي يتجه إليها الروائي بالخطاب، ستيجلى على الفور غموض التقنية. فهذه "الأنت" هي بطل الرواية، لكنها أيضًا القارئ.(١٩٥٨: ٩٨). وكلمة "على الفور" في عبارة بينجاود، تبين إلى أي مدى كان واضحًا أنه فكر في أن تفسيره لابد ينطبق على أي شخص يفتح الرواية. وليريس

أيضًا يشير إلى أن تفسيره سيكون واضحًا على الفور لكل قارئ؛ "فرواية "التحول"، باستثناء صفحات قليلة، مكتوبة بضمير المخاطب الجمع، إنه أنت نفسك أيها القارئ، الذي يبدو أن الروائي يشير إليه بأدب، ونظرات قليلة تلقى على السطور المطبوعة، بينما تفك الصفحات، تكفيك لتحس بأنك أمام دعوة، إن لم نقل استدعاء(١٩٦٣: ٢٨٧)[٢٣] ويشير بيرنارد دورت إلى أنه لا شيء يحتاج إلى تفسير، واضعًا الأمور ببساطة على هذا النحو: "بوتور يخاطب نفسه في كل واحد منا نحن المائة واثنين وستين"(١٩٥٨: ١٢٣). وفي المثال الأخير الذي أقدمه، دعا رولان بارت Roland Barthes - وكان واحدًا من المشاركين في المائدة المستديرة التي خصصتها دورية *Arguments* للموضوع، وأشرت إليها من قبل - دعا إلى تفسير "حرفي"، كما لو كان يمكن وجود شيء من هذا القبيل!، يقول: "هذا الاستخدام للـ"أنت" يبدو لي حرفيًا، إنه الخالق يتحدث إلى المخلوق، يسميه ويؤلفه ويخلقه من خلال كل أفعاله، وبواسطة قاض ومنجب"(١٩٥٨: ٦).

لقد كشف هذا المسح الموجز عن سمات أسلوبية متنوعة وعن قضايا مشتركة في الخطاب النقدي حول رواية "التحول"، من ذلك محاكاة أسلوب بوتور، واللغة البلاغية الطلبية، وتداخل الروائي والراوي، والقارئ والمروي عليه، وكل هذا يبدو منسوبًا، على الأقل في جزء منه، إلى ضمير السرد. وعلى العكس تمامًا من تعليق واين بوث الرافض، القائل بأن "الشخص ربما

(٢٣) يشير ليريس إلى حالة كتاب ينشر في فرنسا (وفي مكان آخر)؛ إذ يحتاج المرء إلى فك صفحات كتاب جديد من أجل قراءته.

يكون معيار التفرقة الأكثر ابتذالاً" في نظرية السرد(١٩٦١: ١٥٠)، فإن استجابة القارئ الفعلي لرواية "التحول" تشير إلى أن "الأنت" حتى عندما يكون لها اسم(مثل بطل بوتور ليون ديلمونت) ولها قصة محددة (رحلة قطار من باريس إلى روما وبالعكس)، فإن ضمير المخاطب يتمتع بسلطة تحريك القراء، ويدفع معظمهم في الحقيقة إلى الشعور بأنهم أنفسهم مخاطَبون، والشعور بعواطف قوية حول تجربة قراءة المخاطبة، بحيث ينتج عنها علاقة غير معتادة بين الراوي والمروي عليه. وهذا ما سأناقشه فيما يلي؛ أي ديناميات "العلاقات" التي يخلقها الالتفات.

الحديث الالتفاتي بصفته بثًا للحياة

في رواية جراسGrass "قط وفأر"*Cat and Mouse*

بدأت ما أقوم به من مسح للنصوص الالتفاتية قريبًا من محور التنصت على الرسم البياني، حيث أشرت إلى أن دافعية القراء نحو التطابق مع أنت/ المروي عليه، تكون في أدنى درجاتها وإن لم تكن منتهية تمامًا، بسبب الشغف بالدراما التي تحدث أمامهم، إن الاستخدام المتقطع للالتفات، ربما أكثر من استخدامه على نحو مستمر، يتصل بديناميات العلاقة بين الملتفِت والملتفَت إليه، لأن القراء يكون بإمكانهم ملاحظة الظروف التي تؤدي إلى اللجوء إلى الالتفات. هذا هو بالضبط حال القراء في رواية جونتر جراس القصيرة "قط وفأر" عام ١٩٦١، حيث يقوم راوٍ بضمير المتكلم (هو بيلينز

Pilenz) بحكي قصة عن ماهلكي Mahlke، وهو صديق طفولة في مدينة دانزيج Danzig في ألمانيا ذلك الحين، قبل الحرب العالمية الثانية وخلالها. يقطع بيلينز سرده بشكل متكرر ليلتفت إلى ماهلكي، ومغيرًا حتى الضمير الشخصي الذي يشير إلى صديقه السابق، من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب وفي منتصف الجملة، لا توجد علامات تنصيص تحيط بهذه الصفحات المروية بضمير المخاطب، رغم أن جراس وكما هي العادة في الكتابة بالحروف الألمانية، يبدأ كل الضمائر الشخصية وضمائر الملكية التي تشير إلى المخاطَب بحروف كبيرة. وأنا أضع نَص جراس على الرسم البياني أقرب من رواية رول (وبالتأكيد أقرب من رواية بوتور) إلى محور التنصت؛ ذلك أن رواية "قط وفأر" تقلل من تطابق القارئ مع الأنت، لأنها تعطي اسمًا ووصفًا للملتَفت إليه، قبل أن يجري التلفظ بالالتفات.

وربما لأن التفاتات بيلينز جاءت في صورة سرد ضمير المتكلم الأكثر تقليدية، فإن تكنيك رواية "قط وفأر" لم يحظ بالعناية التي حظيت بها رواية بوتور "التحول". لا أقصد أن رواية جراس القصيرة مرت دون أن يلتفت إليها أحد، فقد دخل جراس إلى المشهد الأدبي الألماني مصحوبًا بضجة، حين نشر روايته "طبلة الصفيح" عام ١٩٥٩، وانتظر القراء والنقاد بفارغ الصبر عمله التالي[٢٤]. ولم تخيب أملهم هذه القصة الملونة عن مراهقين ألمان خلال

(٢٤) كان جراس قد نشر بالفعل شعرًا وبعض الدراما، وحصل على الجائزة المهمة عام ١٩٥٨، بناء على إعادة نشره لقراءات من رواية "طبلة الصفيح"، التي حققت له النجاح الأول على المستوى التجاري.

الحرب. إن التركيز على فعل الالتفات في رواية "قط وفأر" سيفضي على كل حال إلى جوانب في الرواية لم يُلتَفَت إليها بعد؛ فتحليل اللحظات التي يلتفت فيها بيلينز وما يقوله في هذه الالتفاتات، سيكشف أولاً عن مدى غموض مشاعره إزاء مهالكي المستمر في الماضي والحاضر[٢٥]، وثانيًا، وهذا هو الأمر الأهم بالنسبة لي لتقدير ما قام به جراس، فإن النظر في الكيفية التي تشير بها "أنت" بيلينز إلى القراء الحقيقيين، تشير إلى أن جراس إنما يدعو الألمان إلى دراسة دورهم في الحرب العالمية الثانية. غير أنني تمامًا مثل بيلينز يجب ألا أسبق نفسي(١٩٧٤: ٦٤؛ ١٩٩٤: ٦١)؛ فأنا أحتاج إلى مراجعة عناصر معينة في الحبكة المعقدة، لأبدأ في توضيح دلالة الالتفاتات.

---

(٢٥) يفترض معظم النقاد أن القصة تدور في جوهرها حول ماهلكي، دون نظر إلى الخطاب الذي تنتقل به القصة (بما في ذلك عملية الالتفات). ويبني ريديك Reddick على سبيل المثال تحليله على مراحل تطور ماهلكي(١٩٧٤). ويفترض نقاد آخرون أن بإمكان المرء أن يتحدث عن ماهلكي دون إشارة إلى علاقة بيلينز به، ومن هؤلاء النقاد ليونارد Leonard (١٩٧٤: ٢٦) ومايلز Miles (١٩٧٥: ٨٦) وبييراينين Piirainen (١٩٦٨: ١٠-١١). وهناك استثناءات قليلة معروفة، منها ريمون كينان Rimmon-Kenan (١٩٨٧: ١٧٩) وكييلي Keele (١٩٨٨: ٦٦) اللذان يؤكدان أن القصة الحقيقية تدور حول بيلينز وعلاقته بماهلكي. ويبقى بعد ذلك أن ريمون كينان ينزل بالتفاتات بيلينز إلى الهوامش، خالقًا ما يبدو وكأنه حالة جريمة محكمة ضده(١٧٩). ويلاحظ نقاد آخرون قلائل أن بيلينز يتجه بالخطاب إلى ماهلكي، لكنهم لا يحللون ذلك الفعل لما يكشفه حول العلاقة(بروس Bruce ١٩٦٦، بيهريندت Behrendt ١٩٦٩، شوارتز Schwarz ١٩٧١، بوثيرويد Botheroyd ١٩٧٦، نيوهاوس Neuhaus ١٩٧٩، جيريستينبيرج Gerstenberg ١٩٨٠).

بعد خمسة عشر عامًا تقريبًا من اختفاء يواكيم ماهلكي Joachim Mahlke خلال العام الأخير من الحرب العالمية الثانية، جلس بيلينز، صديق الطفولة السابق، ليكتب قصة "قط وفأر". وكان من يحض بيلينز على الكتابة رجل الدين الذي يعترف له، الأب ألبان Father Alban ، وهو يكشف عن إحساس ما بجمهور واسع ربما يقرأ نصّه، رغم أنه لم يخاطب قط أي واحد من هذا الجمهور على نحو مباشر. وهو في كتابته يحكي عن أعمال ماهلكي البطولية: الاستكشافات الصيفية لكاسحة الألغام نصف الغارقة في ميناء دانزيج، المدرسة (توجهات الموضة، فصل الجيمانيزيم، والأهم من هذا كله سرقة الصليب الحديدي الخاص بزميل زائر في مدرستهم الثانوية، ومقلب انتقل بسببه ماهلكي إلى مدرسة أخرى)، والخدمة العسكرية (علاقة ماهلكي بزوجة كبير المدربين، اكتشافه لمستودع زخيرة الحزب تحت الماء، تلقيه لصليبه الحديدي من أجل تدمير أكبر كمية من الدبابات الروسية، ثم هروبه من الجندية). ويعزو بيلينز مآثر ماهلكي إلى حاجة صديقه إلى مكافأة عن تفاحة آدم لحوح، حتى يكسب حب ماري العذراء. ورغم المزاعم المتكررة أنه يحكي قصة ماهلكي، فإن بيلينز المراهق لم يكن ببعيد عن مراقبة كفاح ماهلكي من أجل القبول. وفي سرده يشير بيلينز من بعيد إلى إضعاف ماهلكي. إنه يلفت نظر القط إلى حركة تفاحة آدم في حلق ماهلكي خلال استراحة في لعبة الكرة، يتفحصه في الكنيسة، ويسخر من ملابسه ومن شكله. ورغم أن هجوم القط يلعب دور الإطار المرجعي الرمزي لعلاقتهما، فإن الفعل الذي يجبر بيلينز على الكتابة هو دوره في اختفاء ماهلكي (النهائي)، ذلك أن بيلينز هو الذي

اقترح أن يختبئ ماهلكي في كاسحة الألغام، في الألعاب الصيفية خلال مراهقتهما، حين اندفع ماهلكي بعد أن لم تتح له مكانة الأبطال العسكريين الآخرين، إلى الكلام مع الطلاب عن مدرسته الثانوية الأصلية. وفي حدود علم بيلينز فإن ماهلكي لم يخرج من غطسته قط.

يتساءل بيلينز إلى أي مدى هو مسئول عن قرارات ماهلكي المختلفة، ويعلن أنه إنما يكتب ليبرئ ذمته: "أنا أكتب، لأن ذلك يجب أن يمر" *ich schreibe, denn das mus weg* (ترجمتي ١٩٧٤: ٦٧؛ ١٩٩٤: ٦٤)[٢٦]. ويزعم بيلينز في الصفحة نفسها أنه في طريقه إلى تقديم تقرير تاريخي، غير أن فحصًا للطريقة التي يحكي بها قصته يدمر ما يقدمه من مضامين؛ فالأحداث تحذف، أو تحكى مرات متعددة وبنسخ مختلفة، أو توضع في إطار جديد بأن تحكى مباشرة إلى ماهلكي الغائب[٢٧]. وهذا القيام بالالتفات، بما فيه من "نزوع متأصل.. لبث الحياة في أي شيء يخاطبه"(جونسون ١٩٨٧: ١٩١) يسمح لبيلينز بتغيير أكثر الظروف التاريخية امتناعًا على التغيير،

(٢٦) الترجمة المعيارية عن الإنجليزية التي قام بها رالف مانهايم Ralph Manheim ترجمة جيدة جدًا في عمومها، فهي تلتقط مهارة أسلوب بيلينز الغريب في السرد، والكلمات العامية الخاصة التي يستخدمها تلاميذ المدارس. ولكن أحيانا كما في هذه الصفحة، يأخذ حريته في إضفاء الغموض على النقطة التي أحاول بلورتها هنا.

(٢٧) أشهر نموذج لعملية "إعادة الحكي" التي يقوم بها بيلينز ، هو الطريقة التي يمرر بها أن القط يقفز على حلق ماهلكي(انظر افتتاح الرواية). ومن الإشارات الأخرى حول هذه الحادثة في الرواية، يتضح أن النسخة الثالثة والأخيرة من القصة هي أقرب النسخ إلى الحقيقة، أن بيلينز قبض على القط وأطلعه على تفاحة آدم وهي تتحرك في رقبة ماهلكي النائم.

أعني غياب ماهلكي؛ فبيلينز باستدعاء ماهلكي إلى موقف الحضور، إنما يحييه بالمعنى البلاغي على كل حال.

إن بيان الأوقات التي يلجأ فيها بيلينز إلى الالتفات، يوضح أنه عادة ما يخاطب ماهلكي بعد الإشارة إلى أحداث تكون فيها دوافعه أوضح ما تكون. لأن شيئًا ما فعله يؤذي ماهلكي، أو لأن شيئًا ما فعله ماهلكي قد أدى إلى شعور عاشقه السري بيلينز بالصدّ. وخلال كثير من عمليات وصف ماهلكي وهو مستغرق في نشاط ما، في النظر مثلاً إلى "شخص ما" غير بيلينز(تكرر هذا كثيرًا مع مريم العذراء، أخطر خصوم بيلينز فيما يتعلق بماهلكي)، يتحول الراوي إلى الالتفات كما لو كان يريد جذب انتباهه، كما لو كان يريد أن يقول "هيه.. انظر إليّ"[٢٨]. وعلى مدار سطور متشابهة يلتفت بيلينز أحيانًا ليحكي عن أحداث تثبت أنه كان صديقًا حقيقيًا لماهلكي، من ذلك مثلاً شراؤه شموعًا لصلاة ماريان (١٩٧٤: ٧٥؛ ١٩٩٤: ٧٢)، أو محوه للكاريكاتير البغيض المرسوم عنه على سبورة الفصل(١٩٧٤: ٣٠؛ ١٩٩٤: ٢٨)[٢٩]. أما الالتفاتات الأخرى فيبدو أنها كانت مدفوعة بحكي بيلينز لمشاهد

---

(٢٨) ربما يذكرنا هذا بتحليل جونسون Johnson لشعر شيلي Shelley ، أنه يلتفت إلى الريح، "لا لكي يجعلها تتكلم، وإنما لكي **يجعلها تستمع إليه**"(١٩٨٧: ١٨٧، والتركيز من عندي). أما بالنسبة لغيرة بيلينز وتجلياتها المحددة(الانتباه لتفاحة آدم عند ماهلكي، ولعضوه الذكوري، ولأي شخص يبدي اهتمامًا به، أو يبدي = ماهلكي اهتمامًا به، مثل مريم العذراء) فمن الواضح أنها تشير إلى مشاعر مثلية. وهذا جانب مهم من هذه الرواية القصيرة، لكن لا توجد مساحة هنا لتقديم البراهين الدالة عليه.

(٢٩) أختلف مع ريمون كينان Rimmon-Kenan (١٩٨٧: ١٨٠) ورايان Ryan (١٩٨٣: ٩٨) وزيولكوفسكي Ziolkowski (١٩٧٢: ٢٤٧) إذ فسروا ما قام به بيلينز من محو للصورة بأنه عدم إخلاص، وعدوانية، بل حتى جريمة رمزية. فقد عبرت الصورة

يرفض فيها الحديث مع ماهلكي؛ فرغم أنه لم يكن يتحدث إلى ماهلكي في لحظة ما من الماضي، أيْ في الأوقات التي ربما امتدح فيها ماهلكي اتصالاً لطيفاً، فإنه يلتفت إليه بعد أعوام بينما يكتب عن تلك الأوقات. وهذه الالتفاتات تلعب دورًا تعويضيًّا عن التهاون في سلوكه الماضي[٣٠].

ومهما يكن من أمر، فإن بيلينز لا يلجأ إلى الالتفات ليتواصل فقط مع رغبته الطيبة في الماضي، أو للشوق لصديقه في الحاضر. إن الالتفاتات تقدم دليلاً على صداقة بيلينز، سواء من خلال مضمونها الواضح، أو من خلال وضعها في التفاتات أخرى "تهاجم" ماهلكي. ومثل هذه الالتفاتات على وجه الخصوص دليلٌ دامغ على مشاعر بيلينز المتضاربة؛ لأن فعل الالتفات يضع الاثنين في علاقة، لكنه في هذه النماذج يوصل رسالة تنافر. (وهي بهذا المعنى تقوم بدور مشابه لعروض كيت Kate ، هذا ليسَ من أجلك). وفي

عن مثل هذه السخرية من ماهلكي، وماهلكي نفسه كان رد فعله عليها غاضبًا، لدرجة أن المرء لا يمكنه إلا أن يفترض أن اختفاءها كان شفاء له، وأنه كان ممتنًا لمن قام بمحوها، أيًا كان.

(٣٠) انظر على سبيل المثال، الحوارَ المقتبس بين كل الأولاد حول مشكلة ماهلكي وماذا تكون؛ ففي اللحظة التي يطلب فيها الأولاد من بيلينز أن يسأله عنها، ينقطع سرد المشهد، وبدلاً من تقديم تقرير عن الحوار الذي دار بينه هو نفسه وبين ماهلكي في الماضي، يلتفت بيلينز إلى ماهلكي في لحظة الخطاب الحاضرة(١٩٧٤: ٢١-٢٢؛ ١٩٩٤: ٢٠) وكذلك في السرد لأول مرة، يتكلم البطل الألومنيومي إلى الأولاد في المدرسة الثانوية، فيسرد بيلينز كلمات ماهلكي عن محنة اكتشاف أن متطلبات تلقي صليب الفارس قد تزايدت. ولكن بدلاً من اقتباس كلماته هو بنصها عن كونه مستريحًا لماهلكي، ينقطع سرد بيلينز (هذا ما تؤكده المساحة البيضاء بين هذه الفقرة وبين النص). وحين يستأنف خطابه، يكون ذلك في التفاته إلى ماهلكي، كما لو كان يستعد لعدم تأييده بعد ذلك(١٩٧٤: ٤٢؛ ١٩٩٤: ٤٠).

أكثر هذه الصفحات كشفًا، يصف بيلينز الجرافيتي الذي نحته ماهلكي على حائط المرحاض في المعسكر، في السنة السابقة لتدريب بيلينز في المعسكر نفسه: "هنا جرى نحت المقطعين الاثنين - وليس الاسم الأول - أو حتى جرى كسرهما في لوح الصنوبر على الكرسي، وتحت الاسم، بحروف لاتينية متكسرة، ولكن بنوع من الكتابة خاطئ طنان، تأتي بداية متتاليته المفضلة . . . *Stabat Mater dolorosa*"(١٩٩٤: ٨٤) . وسأدخل في هذا المشهد المطول؛ لأن بلاغته، فضلاً عن محتواه، يكشفان عن حاجة بيلينز إلى تأكيد التحكم في ماهلكي، بالإضافة إلى تسليم القوة له.

لقد غضب بلينز من جرافيتي ماهلكي في الماضي؛ لأنه حتى وهو "يخفف" عن نفسه، لم يستطع التحرر من ماهلكي. إن حدة مشاعره لا تزال على حالها بعد سنين وهو يكتب عن المشهد من خلال توبيخه "المباشر" لماهلكي: "أنت لم تمنحني ولم تمنح عيني الراحة"(١٩٧٤: ٨٤ ، التركيز من عندي). ليس مهمًا ما يقوم به بيلينز ليعزل نفسه في المرحاض، ربما هو المكان الوحيد الخاص في المعسكر، عيناه وعقله يطغى عليهما "حضور" ماهلكي وأدلة حبه لمن هي الخصم بالنسبة لبيلينز: مريم العذراء. وأتصور أن هذا المشهد يقلب ما يوحي به التفات ماهلكي؛ فماهلكي "ينادي" نفسه داخل حضور بيلينز، وذلك من خلال الجرافيتي الخاص به، وإجبار بيلينز على أن يلعب دور النسخة الأولية من ماهلكي، ودون أن يكون قادرًا على الرد[٣١].

(٣١) قارن هذا بمشاهد كثيرة يلتفت فيها بيلينز إلى ماهلكي، ثم يضع الكلمات على لسانه، متخيلاً ما كان ماهلكي يفكر فيه. وفي أشد الأمثلة وضوحًا لهذا الاستخدام للالتفات،

ويؤكد فاعلية هذه الاستراتيجية اعتراف بيلينز المتكرر بأن "نص ماهلكي يغرق *be siegte* في صياغة البذاءات ببراعة"(١٩٩٤: ٨٤؛ ١٩٧٤: ٨٦) . واختيار جراس للفعل *besiegte* يؤكد عند بيلينز إطار التنافس، وربما حتى إطار المعركة.

ويتنازل بيلينز عن النصر الأعظم، عندما يعترف بأن نص ماهلكي مكتوب على درجة من الكمال، تجعله ينجز المهمة الحاسمة، مهمة تحويل بيلينز إلى مؤمن:

> **"ماذا أفعل مع هذا الوضوح في الاقتباس والسرية المذهلة في المكان، ربما أكاد أصل إلى دين بمرور الوقت. بعدها لن يقودني ضميري القلق إلى القيام بعمل قليل الأجر في بيت للتسوية، وقد لا أقضي وقتي في محاولة اكتشاف الشيوعية الأولى في الناصرة، أو المسيحية المتأخرة في مزرعة من مزارع أوكرانيا الجماعية. لابد أن أعرف على الأقل من كل هذه المناقشات طوال الليل مع الأب ألبان، ومن المحاولة – على مدار بحوث لا نهاية لها – لتحديد إلى أي مدى يمكن للكفر أن يحل محل الصلاة، لابد أن أكون قادرًا على الإيمان، الإيمان بشيء ما، أيا كان، ربما حتى الإيمان ببعث الجسد. ولكن يومًا ما بعد أن كنت محترقًا مفرومًا في مطبخ الكتيبة، أخذت البلطة وقطعت من اللوحة ترنيمة ماهلكي المفضلة، ومحوت اسمك" (١٩٩٤: ٨٤-٨٥، ١٩٧٤: ٨٦ والتأكيد من عندي).**

يرى بيلينز ماهلكي وهو يفكر بأن كل الناس تحدق في تفاحة آدم في حلقه(١٩٧٤: ٤٣، ١٩٩٤: ٤٠-٤١). ومن المثير أن نلاحظ أن الترنيمة المقتبسة في مشهد المرحاض هي نفسها التفات إلى مريم العذراء؛ ففي ذلك السياق، يلعب بيلينز دور الجمهور يستجيب لنداء العذراء.

إن سلسلة الجمل الشرطية التي تقول ما لم يكن بيلينز مجبرًا على فعله لو كان قد أصبح متدينًا، تمثل بالطبع الأشياء التي كان يقوم بها ويفكر فيها على الدوام منذ اختفاء ماهلكي. والقائمة التي تبلغ ذروتها في ما سيكون قادرًا على القيام به الآن لو أثرت كتابة ماهلكي على إيمانه: "يجب أن أكون قادرًا على الإيمان، الإيمان بشيء ما، ليس مهمًا ما هو، ربما حتى الإيمان ببعث الجسد". يريد بيلينز يائسًا أن يؤمن بشيء ما، لكنه يريد خصوصًا أن يؤمن بشيء ديني. وللمرء أن يربط هذا بملاحظات بيلينز الشاب الحادة على ماهلكي في الكنيسة، إذ يحاول فهم ما يقوم به هناك، ويعلن في نقطة واحدة:" طوال خدمتي في الهيكل، وحتى خلال الصلوات التدريجية، قمت بما في وسعي، لأسباب مختلفة، حتى أجعلك تحت عيني"(١٩٩٤: ١٢). ولو وافق المرء على منطق بيلينز، بأن هذه القصة كلها إنما تدور حول ماهلكي، فإن هذه "الأسباب المختلفة" ستكون توثيقًا لتهوس الولد الآخر بمريم العذراء. ولو وسع المرء من إطار بيلينز بحيث يطرح للسؤال دوافع بيلينز، فسيساور المرء الشك في أنه إنما كان يراقب ماهلكي ليرى إن كان بإمكانه أن يكتشف كيف يؤمن، وكيف يريحه أن يكون في الكنيسة،وهو ما بدا عليه حال صديقه. سيحب بيلينز الناضج الإيمان بالبعث على وجه الخصوص، يمكن للمرء أن يتصور ذلك، لكي يكون بإمكانه أن يؤمن بأن ماهلكي يمكن أن يظل على قيد الحياة، أو أن يعود إلى الحياة مرة أخرى. إن القدرة على الإيمان بحضور ماهلكي، ستعني الخلاص بالنسبة لبيلينز نفسه؛ لأنه يشعر بالذنب من الدور الذي لعبه في حياة ماهلكي، ولأنه أيضًا يحبه ويفتقده.

إن حاجة بيلينز إلى بعث ماهلكي، هي حاجة من القوة بحيث يقوم بعمل الشيء الوحيد المتاح: أن ينادي ماهلكي وأن يستعيده حاضرًا من خلال بلاغة الالتفات. غير أن الرسالة التي ينقلها خلال هذا الالتفات تكشف عن عواطفه المتضاربة، خصوصًا إحباطه المكبوت. بيلينز الناضج، الذي يبحث عن خلاص روحي، أو ربما يحتاج إلى تبرئة نفسه – تمامًا مثل الولد الغيور بيلينز الواقع في حب صديقه المؤمن – لا يستطيع أن يترك ماهلكي ينقذه، حتى لو كان يعتقد أن الصديق يمثل المصدر الوحيد لخلاصه: "أخذت البلطة وقطعت من اللوحة ترنيمة ماهلكي المفضلة، **ومحوت اسمك**". اللحظة نفسها التي كان يمكن إنقاذ بيلينز فيها، يقوم بتدمير منقذه المحتمل بأن يخلق غيابًا، أي بأن يدمر الكتابة التي خلفها من بعده. لكن بيلينز وهو يسرد خلقه لهذا الغياب، يملؤه بعمليات الالتفات. بيلينز وهو يغتال ماهلكي رمزيًا يقوم بإحيائه بلاغيًا؛ إذ يعترف بجريمته، وفي الوقت نفسه يحاول أن يلغيها. إن المساحة الفارغة التي خلقها بيلينز تتواصل مع رسالة ماهلكي – ويا للمفارقة – أفضل مما تتواصل الكتابة الأصلية، ويجد بيلينز نفسه مأسورًا بماهلكي أكثر من أي وقت مضى:

> **"رقعة الخشب الفارغة، بأليافها الغضة، تكلمت بفصاحة أكثر من النقش المهلهل. وإلى جانب ذلك، فإن رسالتك لابد ستنتشر مع النشارة؛ لأن القصص – في الثكنات ما بين المطبخ وحجرة الحراس وغرفة خلع الملابس– بدأت في الانتشار أعلى من جدران البيت، خصوصًا في أيام الأحد، عندما يأخذ الملل في إحصاء الذباب. كانت القصص هي نفسها على الدوام، لا تختلف إلا في تفاصيل تافهة. عن رجل في خدمة العمل**

اسمه ماهلكي، خدم من قبل لمدة عام طيب في كتيبة شمال توخيل، ولابد أنه فعل بعض الأشياء باللغة الحساسية" (١٩٩٤: ٨٥).

وموقف زملاء الدراسة السابقين لبيلينز وماهلكي، الذين كانوا يتدربون في المعسكر نفسه، من هذه "القصص" موقف فضولي؛ إذ يظلون هادئين إلى أن تتسرب إشارات عن اعتراف رسمي من ماهلكي بأعماله البطولية، عندها ينفجرون في نوبة من الحكي المضطرب، محاولين الزعم بوجود صلة مسبقة وكبيرة مع ماهلكي(١٩٩٤: ٨٧)

ويمكن التقاط التوازيات بين الطريقة التي يحاول بها بيلينز (ويفشل) أن يتحكم في ماهلكي، من خلال تدمير كتابته، والطريقة التي يحاول بها بيلينز (وأنا أؤكد أنه يفشل) أن يتخلص من خصمه إلى الأبد؛ فبيلينز يجعل الكتابة في المراحيض تختفي، ويساعد ماهلكي على الاختفاء بجسده، حين يقرر ماهلكي الذهاب دون إذن، بأن يقترح عليه الاختباء في كاسحة الألغام الغارقة، بل إن بيلينز يعرض عليه بأن يلقيه هناك(٣٢). غير أن مشكلة بيلينز أن "غياب" ماهلكي في كلتا الحالتين: خلو جدار المرحاض من الكتابة، والصمت بعد غوص ماهلكي في حطام السفينة، يزعج بيلينز أكثر من حضوره فيما مضى. يبدو أن هناك طريقة واحدة للتحكم في ماهلكي، وهي وضع بيلينز بمعزل عنه.

---

(٣٢) هناك تفاصيل إضافية كثيرة تورط بيلينز، مثل حقيقة أنه في اللحظة التي يغوص فيها ماهلكي داخل حطام السفينة، كان بيلينز يضع قدمه على فتاحة العلب، التي سيحتاج ماهلكي إليها ليفتح ما يحمله من مؤونة، أو أن بيلينز يعد ماهلكي بأنه سيعود في المساء نفسه، بينما يعود بعد ذلك بيوم كامل.

يقول بيلينز إن ماهلكه عندما غاص داخل الباب الصغير في ذلك اليوم الغريب، افتقده على الفور، وانتظر علامة تشير إلى وصول ماهلكي بأمان إلى مخبئه السابق في كشك الراديو: "رغم أننا لم نكن مستعدين لأية علامة، ربما كان بوسعك أن تدق الباب"(١٩٧٤: ١٠٧). إن اللجوء إلى الالتفات يشير إلى مدى الحدة التي كانت عليها التجربة الأصلية، فضلاً عن الحدة في تذكر تلك التجربة بالنسبة للذات الساردة. يحتاج بيلينز إلى ماهلكه الآن تمامًا كما كان يحتاج إليه في الماضي. بيلينز المراهق يصير يائسًا؛ إذ يضرب ظهر السفينة بقبضتيه ويصرخ على ماهلكه بأن يعود إلى السطح ويستعيد فتاحة العلب. وماهلكه لا يستجيب: "لقد عرفت ما الصمت منذ يوم الجمعة ذاك وإلى الأبد. يبدأ الصمت حين تحلق النوارس مبتعدة. لا شيء يصنع الصمت أكثر من حفار يعمل والريح تحمل ما يثيره من ضوضاء. أما يواكيم ماهلكه فكان الشخص الذي صنع الصمت الأكبر بعدم استجابته لما أثيره من ضوضاء" (١٩٩٤: ١٠٨، ١٩٧٤: ١١٠). والحقيقة أن بيلينز بإعادة حكي هذا الجزء من الحكاية، لم يكن يعيد الحياة إلى ماهلكي بالالتفات إليه. كان بيلينز يعطي ماهلكي شارة التفوق؛ فكما نسب بيلينز الانتصار إلى ماهلكي وما رسمه من جرافيتي في المرحاض، فإنه هنا يقول بأن ماهلكي يبدع الصمت **الأعظم**[٣٣]. وعلاوة على ذلك، فإن بيلينز يمنح ماهلكي صلاحية القدرة على الفعل، ولكن ليس إرادة الفعل؛ ذلك أن ترجمة حرفية أكثر لهذا

---

(٣٣) الفعل bewirken في اللغة الألمانية أكثر دلالة على التأكيد من الفعل made الذي اختاره المترجم؛ ذلك أنه يشير إلى معنى "التأثير"، أو"التسبب في" أو "إنتاج أثر".

الجزء الأخير من الاقتباس ستكون على النحو التالي: "لقد عرف ألا يستجيب لما أثيره من ضوضاء"

وبهذه الأدلة على نمو وعي بيلينز بأن قصته وحياته بين يدي ماهلكي، يمكن للقراء أن يستقبلوا الحمولة الكاملة للـ"الخاتمة" التي يقدمها بيلينز. يبدأ الجزء الأخير من هذه الرواية القصيرة بسؤال: "تُرى من سيعطيني نهاية جيدة؟" (١٩٩٤: ١٠٩، ١٩٧٤: ١١١). يمكن تفسير هذا السؤال باعتباره علامة أخرى على عدم كفاءة بيلينز ككاتب، وعلامة على خاتمته المترددة التي تقول بأنه لا يستطيع أن ينقذ نفسه بكتابة قصة ماهلكي. وعندما يصل في القصة إلى اللحظة التي يغيب فيها ماهلكي، يكون بيلينز في شك من قدرته على الاستمرار؛ فبعد وصف كثير من الطرق التي تقول بأن قصة "قط وفأر" لم تنته بالنسبة له، يسأل بيلينز سؤالاً آخر، وهذا السؤال موجه إلى ماهلكي، إذ يلتفت إليه الراوي لمرة أخيرة:

"هل لا زال عليَّ أن أضيف أنني ذهبت عام ١٩٥٩ إلى ريجنسبورج للقاء أولئك الناجين من الحرب، وكانوا مثلك قد نالوا وسام الصليب؟ لم يسمحوا لي بالدخول إلى القاعة. كانت في الداخل فرقة تعزف موسيقى، أو تأخذ استراحة. خلال الاستراحة طلبت من ملازم يقف على الباب أن ينادي عليك من منصة الموسيقى: "الضابط ماهلكي مطلوب في مدخل القاعة!".

لكنك لم ترد أن تظهر إلى السطح"(٣٤).

---

(٣٤) يتخذ مانهايم بهذه القطعة عددًا من الخيارات؛ فعلى الرغم من أنه يوصل الأحداث، فإنه لا يوصل الاستراتيجيات البلاغية الحاسمة في رأيي بالنسبة للفهم السليم لهذه القطعة، وللكتاب كله إلى حد بعيد. إنه مثلاً يحول السؤال الافتتاحي إلى عبارة "قد

هذا السؤال إلى مالكه، ينطوي على اعتراف من بيلينز بأن ماهلكي هو الكاتب الأعلى؛ فماهلكي يعرف إذا كان من المفترض أن يحكي بيلينز الحادثة أم لا، كما أن هذا يعطي في الوقت نفسه، علامة على تخلي بيلينز عن التحكم في الموقف. وهذا يختلف كيفيًا عن مزاعم بيلينز في البداية بأن سرده يحكمه ماهلكي، بمعنى أن ماهلكي هو موضوعه وموضوعه الوحيد، وأنه سيقتصر على سرد الأحداث التي كان ماهلكي مشاركًا فيها(انظر مثلاً ١٩٩٤: ١٥). أما هنا فهو يسأل ماهلكي ماذا عليه أن يكتب، وهذا لابد أن يذكِّر القراء بتعليق بيلينز فيما مضى (فيما يتعلق بالحكاية المركزية المزعومة عن هجوم القط): لو أنني فقط عرفت من يصنع القصة، هو أم أنا، أو من يكتب ذلك في المقام الأول!" (١٩٩٤: ٧٦).

إن إجابة بيلينز على السؤال الذي طرحه للتو، حول من عليه أن يكتب النهاية، تأتي في شكل "تسليم" السرد لماهلكي عبر الالتفات؛ فبيلينز يتخلى لماهلكي عن صوته الخاص الذي يتحكم به في ماهلكي. إنه يتخلى تمامًا عن التحكم. يضع نفسه موضع من يحتاج شيئًا من ماهلكي، تمامً كما في المشهد الذي يجري على البارجة، حيث يحتاج من ماهلكي أن يستجيب لطرقه

أضيف أيضًا.."، ويستخدم جملتين لينقل الجملة النهائية الماهرة عند جراس: "لكنك لم تستعرض، لم تظهر إلى السطح". فبالإضافة إلى الإفصاح عن غموض صياغة جراس، حيث يشير تعبير "الظهور إلى السطح" إلى الغوص آخر مرة رأى فيها بيلينز ماهلكي، كما يشير في الوقت نفسه إلى أمله وقتها في أن يصعد ماهلكي إلى السطح وسط الجماهير. فإن مانهايم يهمل إسهام بيلينز في اختيار ماهلكي: أنت لم تُرِد أن تظهر إلى السطح. وهذا أمر مهم بالنسبة لما أقوله من أن بيلينز يعترف بأن ماهلكي هو المسئول، وليس هو.

الغاضب. إن نقل السرد إلى ماهلكي في هذه الفقرة الختامية يشير إلى اعتراف بيلينز بتفوق ماهلكي، إذ يدرك أنه يحتاج إلى ماهلكي أكثر مما يحتاج ماهلكي إليه، سواء كمؤلف لخاتمة القصة أو كمؤلف لإنقاذ بيلينز. وتكمل الجملة الأخيرة التحول في مزاج بيلينز وتبدل السلطة، الذي يصير أشد وضوحًا بعد أن يغوص ماهلكي في كاسحة الألغام ويتوقف عن مصاحبته فيزيقيًا. مضمون هذه الجملة يؤكد الغياب الجسدي الذي يتأكد بلاغيًا من خلال الالتفات: "لكنك لم ترد أن تظهر إلى السطح"؛ إذ تنطوي الجملة على معنى أن ماهلكي حي، فبإمكانه أن يظهر إلى السطح لو اختار ذلك، لكنه اختار ألا يفعل. وهو باختياره ألا يصعد إلى السطح، يرفض إنقاذ بيلينز..

ماهلكي "يحيا" من ناحية أخرى طالما هو مُلتَفت إليه. وبيلينز بتعليق سرده على صيغة الالتفات، يحافظ على إحيائه لماهلكي. والمنطق الذي تقوم عليه استراتيجيته في الكتابة (التماثل بين بحثه عن ماهلكي، وبين مهرجي السيرك والغواصين وأبطال الحرب) هو السماح له بالاستمرار في الأمل بأن ماهلكي سوف يصعد بشحمه ولحمه إلى السطح يومًا ما، وأن بيلينز سوف يجري إنقاذه من الشكوك حول حقيقة علاقتهما. إن الطابع الحلو المر لهذه النهاية، فضلاً عن الإحباط الذي يتخلل تعليقات بيلينز على الكتابة، كل هذا يعكس اعتراف بيلينز الإجباري بأن لماهلكي اليد العليا. وبيلينز – في عرضه للدور الذي لعبه ماهلكي في حياته – يدرك أن ماهلكي وحده هو الذي استطاع أن ينقذه فيما مضى (من خلال رسمه على حائط المرحاض) وأنه وحده من يستطيع أن يكون المؤلف لسعادة بيلينز الآن أو عدم سعادته. كل ما يستطيع بيلينز أن يفعله لكي يساعد نفسه، هو الالتفات إلى ماهلكي.

غير أن إحياء ماهلكي لا يعمل إلا على المستوى النحوي لا على مستوى اللحم والدم. وعلاوة على ذلك، فإنه ينطوي على فقدان للتحكم؛ لأنه ما إن يجري التلفظ بالالتفات الأخير، سيكون عليه أن يسلم نفسه للفراغ الذي يسيطر عليه ماهلكي. ويبقى قرار بيلينز بأن يعلق سرده على الالتفات - تمامًا كما قررت كيت أن تحكي قصتها كاملة في صورة التفات - وهو الذي يسمح له بما يريد، أن يستمر على أمل في الإنقاذ[٣٥].

وأعتقد أن الالتفات الأخير يقدم أوضح مثال على كيف أراد جراس لقرائه أن يتحدثوا مع نصه؛ فقد أشرت - من خلال تحليلي للالتفات بلاغيًّا، ومن خلال استجابة القارئ التاريخي لرواية بوتور "التحول" - أنه حتى في الأمثلة التي يكون فيها للملتفَت إليه اسم وقصة، سيكون مطلوبًا من الجمهور الذي يستمع للخطاب بالصدفة أن يرد. وكما يؤكد كوينتيليان بالنسبة لشيشيرو، فإن الصورة قد تكون مؤثرة، لأن الجمهور تحركه معاينة علاقة ما وهي تقع، أكثر مما يحركه الاستماع إليها وهي تُروَى. أضف إلى ذلك أن القراء ملزمون - على الأقل كما يتضح من تأمل ما يقوله قراء بوتور - بالاستجابة عاطفيًا؛ لأنهم يشعرون أن "الأنت" تخاطبهم. لقد أشرت إلى أن القراء لكي "يتحدثوا" مع النصوص الالتفاتية، يجب أن يكونوا منفتحين على كلا النمطين من الاستماع وكلا النمطين من الاستجابة. وآمل أن أكون قد أقنعت قرائي في الصفحات الماضية، أي القراء الفعليين لرواية "قط وفأر"، بان يصلوا إلى فهم أعمق

(٣٥) بهذا الخصوص، تلعب رواية "قط وفأر" ما يلعبه الالتفات في قصيدة جيوندولين بروك Brook Gwendolyn "الأم"؛ إذ يقول تحليل جونسون أنه" طالما أنها تتجه بخطابها إلى الأطفال، فإن بإمكانها أن تحافظ عليهم أحياء، بإمكانها أن تحفظهم من النهاية بفعل قتلهم"(١٩٨٧: ١٩٢).

للعلاقة بين بيلينز وماهلكي، من خلال لفت انتابههم إلى التفعيل المعقد لهذه العلاقة. فمن خلال ملاحظة انتقالات بيلينز إلى الالتفات، بالإضافة إلى الاستماع عرضًا إلى ما يود بيلينز أن يقوله لماهلكي، سيصل المرء إلى فهم توليفة الحب والكراهية التي يحملها بيلينز لصديقه المفقود. كما أنني أريد أن أؤكد أن جراس وعلى مدار النص، كان يحاول الوصول إلى قرائه؛ فهو مثل راويه "يكتب متجهًا إلى أنت" *schreibe in Deine Richtung* (ترجمتي ١٩٧٤: ٦٣، ١٩٩٤: ٦١). واختيار جراس لشكل الفعل في الالتفات الذي ينتهي به النص خصوصًا، يتحدى القراء أن يردوا. إن جملة "أنت لم ترد أن تظهر إلى السطح" *Du wolltest nicht auftauchen* يمكن أن تكون (بضمير مخاطب مفرد) في شكل الفعل الماضي البسيط الإرشادي 'لم ترد"، لكنها أيضًا يمكن أن تكون في صيغة الزمن المضارع الشرطي. واعتبارها في صيغة الماضي البسيط كما في الترجمة وكما في التحليل السابق، يجعلها تنطبق على ماهلكي. أما اعتبارها شرطية:'لم تكن لتصعد إلى السطح" فيمكن أن يجعلها تشير إلى تحدي جراس لقرائه الفعليين أن ينظروا في أفعالهم هم في مواجهة القضايا نفسها المطروحة على بيلينز وماهلكي. فماذا كان دور القراء في جهود الحرب الألمانية؟ أي نوع من النهاية يودون أن يكتبوه بالنسبة لقصة النازية؟ ومتى سيريدون الصعود إلى السطح؟

إن تفسير الالتفات الأخير باعتباره صيغة شرطية تخاطب القراء، يستدعي النظر في السياق السياسي والاجتماعي لنشر هذه الرواية القصيرة؛ فاستعارة الغطس والظهور إلى السطح عند جراس استعارة ملائمة تمامًا للفترة التي ظهرت فيها رواية "قط وفأر"(١٩٦١)، وهي فترة كان الألمان

فيها قد أغرقوا أنفسهم في إعادة الإعمار ولم "يظهروا إلى السطح" بعد لكي يراجعوا ماضيهم. وقد نظرت إلى سؤال بيلينز – جراس الأخير وكأنه تحدٍّ لهم أن يفعلوا ذلك. إن "الحديث" مع النص على هذا النحو هو بالنسبة لرواية "قط وفأر"، أن تصبح الرواية شيئًا أكثر من مجرد قصة مسلية عن مراهقين ألمان خلال الحرب. وأكثر من قصة عن شخص آخر يتعامل مع معنى الإحساس بالذنب. تصير القصة نداء لكل الألمان أن ينظروا بعين الاعتبار إلى الماضي النازي. إنها وصية لضمير جراس الاجتماعي بإدراك ضرورة مثل هذه المراجعة القومية، قبل سنوات من تكشف محاكمات أوشفيتز، وعنف مظاهرات الطلبة التي صدمت الأمة وجعلتها تراجع ما مضى(٣٦). وكانت

---

(٣٦) من خلال نشر بروتوكولات المحاكمات لعدد من الطواقم المرتبطة بالموت في معسكرات أوشفيتز عامي ١٩٦٥-١٩٦٦(المعروفة في ألمانيا باسم Frankfurter Prozesse ؛ لأن المحاكمات انعقدت في فرانكفورت) – من خلال هذه البروتوكولات استقر في وعي معظم الألمان وحشية السلوك النازي وحيوانيته. وقد استخدم بيتر وايس مخطوطات المحاكمات ليبدع مسرحيته اللامعة، ولو كانت قائمة على الإدانة، "التحرّي" *The Investigation*. وانظر أيضًا تحليلات ألكسندر ومارجريت ميتشيرليش Alexander and Margarete Mitscherlich لمجتمع ما بعد الحرب في ألمانيا، في كتاب "انعدام القدرة على البكاء" *Die Unfahigkeit zu trauern* (١٩٦٧، ١٩٧٥). ورغم أنه كانت هناك منغصات كثيرة تدفع إلى حركة الاضطراب الطلابي الواسعة في ١٩٦٨، فإن دعوة الأجيال الأكبر، خصوصًا الحكومةَ وآباءَ الطلاب، إلى تصفية الحساب مع الماضي النازي، كانت بالتأكيد واحدة من تلك المنغصات. انظر على سبيل المثال المقابلات المتعددة مع أبناء النازي الذين كانوا طلابًا في أواخر الستينيات، وذلك في كتاب سيشروفسكي Sichrovsky "وُلِد مذنبًا" (١٩٨٧، ١٩٨٨). وسينظر كثير من المحللين إلى تصفية الحساب الحقيقية مع الماضي النازي، وكأنها لم تحدث إلا عند خلاف المؤرخين في ثمانينيات القرن العشرين(انظر مائير Maier ١٩٨٨، وإيفانس Evans ١٩٨٩، وبالدوين Baldwin ١٩٩٠).

وسيقول البعض إن تصفية حساب كهذه كان لابد أن تحدث.

العبقرية الأدبية هي التي وضعت بذرة هذه المراجعة باستخدام جراس للالتفات في رواية "قط وفأر".

إعلان المقاومة السياسية بالالتفات في قصة كورتاثر "جرافيتي"

على الرغم من أن القفزة الجغرافية والتاريخية بين ألمانيا ما بعد الحرب، والحرب القذرة في الأرجنتين، تبدو قفزة هائلة، فإن المسافة الفنية والسياسية بين رواية جراس "قط وفأر" وقصة كورتاثر القصيرة "جرافيتي" (١٩٧٩) مسافة قريبة[٣٧]. ومن خلال الرسم البياني الذي قدمته من قبل، فإن الحركة من جراس إلى كورتاثر تنطوي على قليل من الحركة إلى الأمام في اتجاه محور "التبادل"؛ ذلك أن احتمالات أن يتطابق القارئ مع المروي عليه تتزايد، فالقصة تُروَى كلها تقريبًا بضمير المخاطب، والـ"أنا" والـ "أنت" يبقيان بلا اسم. وسوف أضع قصة "جرافيتي" في مكان ما بالقرب من الوسط، إلى جوار رواية بوتور "التعديل؛ فالـ"أنت" عند كورتاثر كالـ"أنت" عند بوتور تؤدي سلسلة محددة من الأفعال، غير أن هناك في بداية القصة إشارة موجزة إلى الأصل الناطق للسرد يؤديه راو بضمير المتكلم، وهو راو يعاود الظهور قرب نهاية القصة. ومع ذلك فإن الخطاب ربما يبدو أقرب إلى محادثة بين شخصيتين مرسومتين(ومن ثم فالقصة في حاجة إلى أن توضع

---

(٣٧) العنوان الأصلي لقصة كورتاثر هو "جرافيتي" Grafitti ، لكنني ولأتجنب الخلط، سأستخدم التهجئة الإنجليزية(التي توازي الأصل الإيطالي" على طول الخط. وكل الاقتباسات مأخوذة من الترجمة الإنجليزية الممتازة لجريجوري راباسا Gregory Rabassa (١٩٨٣) مع الإشارة إلى الأصل الإسباني فقط، عند لفت الانتباه إلى سمات لا تنقلها الإنجليزية.

على الرسم البياني أقرب إلى ناحية التنصت). وأنا أعتقد أن قصة "جرافيتي" تستدعي تطابقًا أكبر من قبل القراء الحقيقيين من لحم ودم، ربما حتى أكثر من رواية "التحول"، وذلك من خلال نمذجة مثل ذلك التطابق. إن حبكة القصة تتعلق بفعل الاستجابة للالتفات من خلال التطابق شخصيًا مع "الأنت". وبطبيعة الحال، فإنه لا كورتاثر، ولا راويه الذي لا اسم له، يسمي بنية الاتصال في القصة "التفاتًا"، غير أنني يحدوني الأمل في توضيح أن الصيغة السردية للقصة توازي صيغة رسم الجرافيتي والنظر إليه التي تناقشها القصة، وأن الصيغتين كلتيهما توازيان نوعًا من "العرض" و"الرد" الذي لخصته من قبل على اعتبار أنه تصوري لصيغة "الحديث" الالتفاتية. ولو أن أحدًا قَبِل المماثلة التي أعقدها بين رسم الجرافيتي ورؤيته على حوائط المدينة، وتلفظ الالتفات والاستماع إليه، يمكنه حينئذ أن يفسر القصة على اعتبار أنها إعلان للمقاومة البلاغية ضد نظام شمولي، وذلك بخلق علاقات عبر الفن. إن التواصل والعلاقة يهددان الانحلال الذي تعتمد عليه الطغمة الأرجنتينة الحاكمة في تصوير الشعب في صورة "جسد اجتماعي منصاع وسهل القياد وأنثوي"(تايلور Taylor ١٩٩٧: ١٥١). النظر والسماع في قصة جرافيتي اللذان يضعان الشعب أوتوماتيكيا في علاقة مع بعضه البعض، هما طريقتان في المقاومة وإعادة التشكيل.

وتتخلق حبكة كورتاثر حول أنت- بطل لا اسم له، يُشار إليه بأشكال من الفعل المسند إلى ضمير المخاطب، وبضمير المخاطب المفرد الرسمي والحميم في اللغة الأرجنتينية *vos*. وتمامًا كما في رواية "التحول"، نعرف أن البطل مذكر من خلال عناصر في الحبكة، بل حتى من خلال التجلي النحوي

للنوع[٣٨]. إن حضور ضمير المتكلم الذي يقوم بالالتفات، يجري الإعلان عنه في أضيق الحدود من الجملة الأولى، من خلال فعل في الزمن المضارع:" إنني أفترض"(١٩٨٠: ١٠٧، ١٩٨٣: ٣٣)، ولكن يبدو أنه لا يلعب دورًا في القصة إلى أن نصل إلى النهاية. وهذه "الأنا" المراوغة تحكي كيف يستمتع "الأنت"- البطل بتحدي المنع المفروض على وضع البوسترات أو الكتابة على الحوائط"(١٩٨٣: ٣٣-٣٤)، وذلك من خلال الرسم بالطباشير في الأماكن العامة. إن ما تقصد إليه هذه "الأنت" ليس أمرًا سياسيًا صريحًا؛ فالجرافيتي غالبًا ما يتألف من تجريدات أو تمثيلات بريئة لطيور أو صور متشابكة. مرة وحيدة كتبت فيها "الأنت" كلمات، وقد خفف من حدتها ما فيها من عدم تحديد: "هذا يؤذيني أنا أيضًا"(٣٤) كلمات"ك" بالطبع تزيلها السلطات، تقريبًا بمجرد أن تظهر، لكنـ"ك" مسرور بأن أحدًا مر بها ورآها، ويزداد سرور"ك" حين "تـ"ـدرك أن شخصًا ما - امرأة ما، كما قررت مستعينًا بالأسلوب - تبدأ في "الرد" علي رسومات"ـك" برسومات من عندها، برغم أنـ"ـك" "تـ"ـدرك أن المخاطرة ونتيجة لذلك، تزداد بالنسبة لكليـ"ـكما" معًا. ذات ليلة، وحين "تـ"ـعود لـترى ما إذا كانت قد تركت ردًا على أحد رسومات"ـك"، "تـ"ـسمع صفارات وترى أضواء، بنطلونات زرقاء تتطاير، وشعر أسود يُشدّ، بينما يجري سحلها. تمنعـ"ـك" مخاوفـ"ـك" من الرسم لبعض الوقت، ولكنـ"ـك" بعد شهر تبدأ من جديد،

---

(٣٨) سأدرس هذه الظاهرة عند تحليل رواية "لو في ليلة شتاء مسافر"، وأكتفي هنا بالإشارة إلى أن الشكل المنصرف من الأفعال في الإسبانية، كما في الإيطالية واليونانية، يكفي للإشارة إلى عدد الفاعل وشخصه في الجملة. وهذا يفسح المجال لبعض الغموض، حيث إن الفعل (وليس الضمير) مع الشخص الثالث مثلاً في نفسه وبنفسه ، لا يكشف عن النوع. أما الصفات وأسماء الفاعل والمفعول المتوافقة مع الفاعل، فتعبر عن النوع.

"تـ"ـعود إلى الموقع الذي تركتْ فيه رسالتها الأولى التي بادرتْ بها بشكل مستقل، "تـ"ـندهش حين لا يزيلون رسوماتك على الفور، وتواظب على العودة إليها، لتكتشف بعد رحلات متعددة، أنها تقوم بالرسم مرة أخرى. من بعيد اكتشفتَ الرسم الآخر، لم تستطع إلا أن تميزه، صغير جدًا، فوق رسوماتك وعلى يسارها. انتهيتَ إلى شعور بالظمأ والرعب في الوقت نفسه، رأيتَ الشكل البيضاوي البرتقالي والبقع البنفسجية، حيث بدا وجهٌ منتفخ وكأنه يقفز من الرسم، عينٌ مشنوقة، فمٌ سحقته اللكمات (٣٨). عند هذه النقطة يتحطم الخيط السردي للقصة، إذ تتكلم الراوية بضمير المتكلم لأول مرة منذ الجملة الافتتاحية، مقحمة نفسها، وعائدة مرة أخرى من الزمن الماضي إلى الزمن المضارع: ("أعرف، أعرف، ولكن أي شيء آخر يمكنني أن أرسمه لك؟") (١١١، ٣٨). نحن ندرك أن الـ"هي" التي نقرأ عنها، هي أيضًا الراوي بضمير المتكلم. والقصة كلها كانت التفاتًا من المرأة فنانة الرسم إلى الـ"أنت"، وذلك من "منفذها" الذي تختبئ فيه الآن ذاتها المشوّهة.

بنية السرد في المستوى السردي الأساسي هي إذن: متكلِّمةٌ تخاطِبُ شخصًا ما، لا تستطيع أن تتحدث إليه مباشرة، وهو ليس شخصًا "غائبًا" فحسب، بل من الواضح أنها لم تقابله في الحقيقة على الإطلاق(٣٩). ولا يبدو أن هذا الموقف يمنع إحساسًا بالمودة بين الشخصيات، بل إنني سأذهب إلى

(٣٩) يشير النص من بعيد، إلى أن الدافع وراء تصور المرأة لأفعال الرجل، ربما نبع من لقاء فعليّ. حين يُقبَض على المرأة، لا تشير ظروف الحدث إلى أنه رآها فحسب، بل تشير كذلك إلى أنها ربما لمحته يجري في اتجاهها، وأنه مُنِع من الوصول إليها فقط بسبب دخول سيارة بينهما "بالمصادفة"(ص ١٠٩). ويمكن للمرء هنا أن يستنتج عجبها من سلوكه المجازف، وأن هذا ربما ألهمها فرضية أنه هو الفنان صاحب الرسومات التي رأتها وردت عليها.

أبعد من هذا فأقول إنه في ذلك النوع من المجتمعات، يُنمِّي ذلك الإحساس. والمودة تخلقها قوة المناجاة التواصلية المحفِّزة. قصة "جرافيتي" تحكي عن العلاقة، وفي الوقت نفسه تقوم بتفعيلها؛ ومن ثم فإنها – وفي سياق نظام حكم توتاليتاري – تؤدي مقاومةً. تطرح القصة بنية التفاتية للتواصل، وهي بنية ليست تبادلية بشكل كامل، إنها بنيةُ "كما لو كان"، بنيةُ الاستجابة المحتملة، وهي الاستراتيجية الأنجع في مواجهة قمع السلطة.

كيف تقوم بنية المخاطَبة غير المباشرة هذه بوظيفتها؟ توحي افتتاحية القصة بأن "أنت" البطل قد بدأ شخبطاته على الجدران وكأنها مجرد لعبة. بل إن الراوي يعلق بأنه لا يحب مصطلح "الجرافيتي" لأنه "شديد الشبه بنقد الفن"(٣٤). يبدو الجرافيتي مجردًا، ومع ذلك يجري الإصرار عليه – فالقصة تدعى "جرافيتي" على كل حال – ذلك أن التجريد أمر مطلوب في العالم الخطر الخاص بهذه الطغمة الحاكمة. إن رسومات البطل – مثل ضمائر المخاطب التي لا تشير إلى أحد – تدعو إلى علاقة في مجتمع تحكمه طغمة حاكمة حريصة كل الحرص على تأكيد الاغتراب. وهذه الرسومات التي تبدو غير سياسية، تلعب – مثلها مثل المخاطبة الالتفاتية – على موقف الاتصال، وليس على المعنى، بالمعنى الذي قصد إليه كولر في تعريف الالتفات(١٩٨١: ١٣٥)[٤٠]؛ إذ تتجاوز أنت–البطل المخاوفَ، "وغالبًا ما يلتقط كل شخص الزمان والمكان الملائمين لصناعة صورة"(٣٤).

---

(٤٠) قارن تحليل سوزان ستيوارت Susan Stewart للجرافيتي (في البلدان غير الشمولية)، باعتبار أنه "جريمة في صيغة الإنتاج.. وليس جريمة في المضمون"(١٩٨٧: ١٧٤).

"الملائمين"؛ لأنه لو كان المكان أكثر عمومية، والصور أشد وضوحًا أو أكثر ثباتًا، ستكون مخاطرة النظر إليها أشد من مخاطرة إبداعها.

والجرافيتي من ناحية أخرى - بصفته صورًا مجردة بالطباشير، معروضة في أماكن عامة لكنها ليست محورية - يسمح للفنان بـــ"الحديث" من دون الحديث مباشرة مع أي شخص حاضر، تمامًا كما يسمح للجمهور بالنظر من دون أي نظر مباشر: "عندما تنظر إلى ما رسمته من بعيد، يمكن أن ترى ناسًا يلقون عليه نظرة وقد مروا بجواره، لم يتوقف أحد بالطبع، ولكن أحدًا لم يفشل في النظر إلى الصورة"(٣٤). بوجودهم في حد ذاته يتكلم المشخبِطون بجرأة؛ ذلك أن كل واحد يعرف أن لا شيء مسموح به على الجدران العامة. ورغم أنه لا أحد - على الأقل في البداية - يستجيب بالرد على هذا الرسم برسم آخر، فإن نظرات المارّة تؤلف نوعًا ما من التواصل. إن مجرد إبداع الرسم، والساعات القليلة التي "يخاطِب" فيها أولئك الذين يرونه قبل أن يُزال، تسمح بفتح شيء ما أمامـــ"ك"، شيء " يشبه فضاءً بالغ النظافة، حيث توجد بالكاد فسحة للأمل"(٣٤). وبعيدًا عن الفائدة التي يجنيها فنان الجرافيتي، تلعب هذه الرسومات دور الترياق ضد ما تسميه تايلور Taylor "الإدراك الجانبي" perceptICIDE ، ذلك الذي يعقّد سياسة "المعروض للرؤية" و"المعروض للإخفاء"، السياسة التي تجبر الناس على غض الطرف عن العنف المحيط بها(١٩٩٧: ١٢٣). كثير من الناس يرون الرسومات، مع أنهم يتظاهرون بأنهم لا يرونها، تمامًا كما أن كثيرًا من أفراد جمهور ما،

يشعرون أن التفاتًا ما قد حركهم، وربما تماهوا معه، ودون أن يهربوا؛ لأنه لا شيء في النهاية يقال لهم مباشرة.

ما إن تبدأ المرأة في الرسم إلى جوار رسومات البطل الرجل، يتحول الرسم في الحقيقة وبشكل أكثر صراحة إلى تواصل. ولكن على البطل أولاً أن يتعلم قراءة رسوماتها. وبلغة مقالتي هذه، فإن عليه أن يتعلم أن يكون هو جمهورَ الالتفات:

"أغراكَ الرسمُ بالعثور على رسم إلى جانب رسمكَ، وأنتَ عزوتَ هذا إلى صدفة أو نزوة، ولم تدرك إلا في المرة الثانية أنه كان مقصودًا، وهنا نظرتَ إليه على مهل، أنتَ حتى رجعتَ فيما بعد لتنظر إليه مرة ثانية، محاذرًا كالعادة؛ فالشوارع خالية إلى أبعد حد، ولا عربة حراسة في النواصي القريبة. تقترب في لا مبالاة، لا تنظر أبدًا إلى الرسومات بوجهك، وإنما تنظر إليها من الجانب الآخر للطريق أو بركن العين، متظاهرًا بالاهتمام بواجهات المحلات على طول الطريق، ومبتعدًا على الفور"(٣٣).

في البداية لا "يَسمعُ" البطلُ النداءَ؛ فهو لا يدرك أن رسومات المرأة "تخاطبـ"ـه. وحين يصل إلى هذا الإدراك يستجيب، ولكن بطريقة غير مباشرة :"نظرتَ إلى الرسم على مهل" "تقترب منه في لا مبالاة" "لا تنظر إليها بوجهكَ أبدًا" "متظاهرًا بالاهتمام" بشيء آخر. وما إن يتعلم "الاستماع" إلى رسومات المرأة، تصبح "دعوات"، "تساؤلات"، "طريقة لمناداتك"، "ردودًا"(٣٥). وحين يرى الرسم الأول الذي وضعتْه على رسمها، "يرد" هو على الفور بأن يرسم بدوره، ولكن الأمر يأخذ منه لحظات ليسجل بأنها

ستبحث عن رده، وستعود من ثم إلى رسمها(٣٥). إنه يتعلم مسألة أخذ الدور في المحادثة، ولكن في شكل بصري. ورغم أن النص يستخدم الكلمات المرتبطة عندنا بالحوار، لا زلت أود الإشارة إلى أن هذا التواصل الجرافيتي أقرب إلى طريق الالتفات المعوج منه إلى طريق الحوار؛ ذلك أن " الكلام" و"الاستماع" و"الاستجابة" لا تحدث في وقت واحد (شافي Chafe ١٩٨٢: ٣٧). ولوقت قصير، يحاول البطل أن يحوّل الالتفات إلى خطاب مباشر، ولنستمر في إطار مصطلحات التماثل التي أشرت إليها، وذلك بأن يحاول ضبط المرأة متلبسة بفعل الرسم (٣٥)، أو بفعل النظر إلى رده بعد ذلك (٣٥-٣٦). ولكنه يدرك أن كل امرأة تمر، قد تكون هي الفنانة(٣٦)؛ فالـ"أنت" التي تخاطبها الجرافيتي تنادي أي واحدة وكل واحدة منهن. ومن ثم فإن الاستراتيجية الناجحة تظل هي الرسم والنظر إلى الرسم في عزلة، في لحظات معزولة وفي أماكن معزولة. ومثل هذا السلوك هو نوع من النداء، مثل الالتفات، وسط معرفة أكيدة بالافتقار إلى رسالة محددة، بالافتقار إلى رد فوري. إن "فجوة" الجرافيتي تعطي ما يكفي من الأمان، بما يشجع على الأقل محاولات التواصل. وبطبيعة الحال فإنها لا تعطي حماية أكيدة، ذلك أن من الممكن ضبط الشخص وهو يبدع صورة أو ينظر إلى أخرى، مثلما كان الحال تقريبًا مع الفنان الرجل في الليلة التي يرد فيها على "رسمها الأول"(٣٥) ومثلما كان الحال مع الفنانة المرأة وهي تحاول الرد على الرسم التالي المستقل من قبل الرجل (٣٦).

ويظل نجاح هذه الاستراتيجية كبيرًا، لدرجة أن محاولة الرسم القدرية التي قادت إلى القبض على المرأة، ظلت "تتكلم" حتى بعد أن "أزالها" البوليس:

لا يزال هناك مايكفي لتفهم أنها قد حاولت أن ترد على مثلثك برسم آخر، بدائرة أو حتى بحلزونة، بشكل ممتلئ وجميل، شيء يشبه "نعم" ما، أو "دائمًا" أو "الآن"(٣٦). وتقوم قصة "جرافيتي" بالتواصل من خلال شكل مؤداه: ("أجب عن مثلثك بشكل آخر") وبلون آخر، أي "التوقيع" الذي يتعرف به كل منهما على رسالة الآخر. ("ذلك اللون البرتقالي الذي كان مثل اسمها أو فمها")(٣٦). الرسالة التي تنقلها هذه الصور إذن، تؤكد العلاقة ("نعم")، وتعرضها في صورة المستقبل ("دائمًا")، وتصر على وظيفتها الحالية ("الآن").

وأفعال الالتفات تحقق وظيفة مشابهة؛ فأنْ تُخاطِب، كأنْ ترسم في هذه القصة، يعني أن تستحضر أحدًا إلى علاقة ما. وتتضح الوظيفة المتوازية لكل من الرسم والالتفات أكثر ما تتضح، حين يستجيب البطل الرجل لأول رسالة مستقلة من المرأة إليه (التي كانت على عكس استجاباتها السابقة لرسوماته). يرسم ردًا في البداية، واثقًا من أنها ستفهمه "مناظر بحرية سريعة مع أشرعة ومصدات أمواج، إذا لم ينظر إليها الشخص عن قرب، ربما يقول إنها لعبة مكونة من خطوط عشوائية، أما هي فستعرف كيف تنظر إليها"(٣٥). بعد ذلك، وفي واحدة من أهم صفحات القصة فيما أعتقد، يقوم هو بإعادة الحياة إليها في شقته: "في تلك الليلة، فررتَ بصعوبة من رجلي شرطة، وشربتَ كأسًا من الخمر بعد كأس، وتحدثتَ إليها، وأخبرتَها بكل شيء حضر على لسانك، كرسم مختلف مرسوم بالصوت، ميناء آخر به أشرعة، صوَّرتَها مظلمةً وصامتة، اخترتَ لها شفتين وثديين، أحببتَها شيئًا ما" (٣٥).

هذا المشهد يحتوي على الفعل الالتفاتي، أي خطاب الراوي. وبعبارة أخرى، فإن هذه الصفحة تصف التفاتًا راسخًا. والاحتياج إلى العلاقة والرغبة فيها من القوة بحيث "يتحدث" فنان الجرافيتي الرجل إلى آخر غائب. إن فعل الالتفات نفسه يسمح له بتغيير الوضعية، من خلال إحياء المرأة، وجلبها أمامه. وبينما كانت الصور كالكلمات في السابق، تصبح الكلمات هنا كالصور: "تحدثتَ إليها.. كرسم مختلف مرسوم بالصوت". والأصل الإسباني للقصة يركز على التقابل والتوازي *como otro* dibujo sonoro "صورة بالصوت". الرسومات والالتفاتات معًا تصعّدان العلاقات. بث الحياة في هذا المشهد مكتمل تمامًا، والعلاقة محسوسة تمامًا: "أحببتَها شيئًا ما". وهكذا يؤثر الالتفات – حتى ولو بشكل مؤقت – على العلاقة التي يحظرها النظام السياسي. وبهذا المعنى، فإن أكثر الأفعال خصوصية، أي الحب، يلعب وظيفة الفعل العام؛ فممارسة البطل المتخيلة للحب تتحول إلى مقاومة سياسية.

وبالعودة إلى مستوى خطاب الراوي، نرى مرة أخرى موازاة بين فعل الرسم وفعل المناجاة، وكذلك يمكننا تفسيرهما معًا بأنهما مقاومة. إن اعتذار الراوية عن رسمها الأخير: "أعرف، أعرف، ولكن أي شيء آخر يمكن أن أرسمه لك"(٣٨) يكشف عن مأزقها في استخدام "المخاطبة المباشرة"، لو استمررنا في الاستعارة التي أستخدمها في تحليلي وفي القصة. نحن نتذكر أن المرأة الراوية الفنانة، كانت قد لجأت إلى تمثيل لحالتها الفيزيقية، قائم على مزيد من المحاكاة (وجه متورم مع عين مشنوقة وفم سحقته اللكمات) في مقابل الدعوات البصرية الأكثر تجريدًا إلى "المحادثة" والعلاقة. وأظن أن قيامها بذلك يشير من بين أشياء أخرى، إلى أنها في حاجة إلى الخروج من

هذه الدائرة المحددة للتواصل. وبقدر ما كان الجرافيتي السابق غير مباشر، فإن الدولة الحالية تقدم دليلاً على مدى فعالية الاستراتيجية – فتبادلات الفنانين يتهددها النظام الحاكم الذي يقبض عليها ويعذبها، يكتب عنها، لأنها كتبت عنه إلى المدينة[٤١]. ورغم محاولة الدولة أن تتحكم فيها، فإنها ترسم من جديد لتقول الوداع، والأهم من ذلك في سياق المقاومة لتقول "استمر". "بصورة ما، كان عليَّ أن أقول لك الوداع، وأن أطلب منك في الوقت نفسه الاستمرار"(٣٨). إنها تستخدم الصورة لـــ"تقول" ولـــ"تطلب". وأملها "أن تقوم أنت برسومات أخرى، أن تخرج في الليل لترسم رسومات أخرى"(٣٨). وهي طريقة لإنهاء مقاومتها النشطة، ومع ذلك تستمر في المقاومة من خلاله ومن خلال نشاطاته. والحمولة السياسية لطلبها يؤكدها تكرار الطلب، بالإضافة إلى غموض عبارة "رسومات أخرى". ربما كانت تطلب منه فقط أن يستمر في رسم صور إضافية. وهذا الفعل وحده كما رأينا، يعد مستهجنًا من قبل الحكومة ومن قبل الجماهير. غير أنها ربما كانت تقصد أيضًا بكلمة "أخرى" ، المقصود في عبارة "أنواع أخرى من الصور". ونحن في كلا الحالين في حاجة إلى ملاحظة أنه على الرغم من تراجعها هي شخصيًا عن الرسم، فإنها لم تتوقف عن النشاط السياسي. والالتفات إلى فنان الجرافيتي الرجل الذي تتألف منه القصة كلها، يقع بعد أن تتعرض هي للتعذيب. وهكذا، فإنها لم تستسلم، وإنما غيرت أشكال التوصيل. بل إن وقف سردها على

---

(٤١) لاحظ رويمر Roemer أيضًا هذا التحول(١٩٩٥: ٢٦). وعلى الرغم من أن تايلور لا تناقش قصة كورتاثر، فإنها تصف التعذيب بأنه نقش مزدوج تقوم به الدولة. كتابة الأجساد داخل السرد القومي، وكتابة على الأجساد لتحويلها إلى رسائل تحذيرية لأولئك الموجودين على الحواف(١٩٩٧: ١٥٢).

صيغة الالتفات، يعلق البنية الالتفاتية الخاصة بالعرض والرد. وتمامًا مثل التفات بيلينز الأخير لماهلكي، فإن مخاطبة راوي كورتاثر لفنان الجرافيتي الرجل كما لو كان هناك احتمال دائم أن يرد، كما لو كان هناك احتمال دائم أن يرسم، هي مقاومة دائمة للحظر المفروض على الاتصال(٤٢).

وللتأكد من أن النهاية – وخصوصًا اعتراف الراوية بأنها قد صبغت "أنت"– البطل بصبغتها:"لقد قمتُ بتخيُّل حياتك"(٣٨) – يمكن تفسيرها وكأنها شيء يجُبُّ كل ما جرى قبله. لم يكن هناك اتصال، ولا علاقة، وربما حتى لم يكن هناك شخص آخر واحد يرسم الجرافيتي. لم يكن هناك سوى تخيلها لرجل واحد محدد يرسم الجرافيتي الذي تراه على جدران المدينة، وتخيلها لعلاقة معه، ورسمها حتى لفعل التخيل. إن تخيلها له ينطبع على أسلوبها خلال ليلة من الخوف، والشرب، وأحلام الجنس(٣٥) وكذلك تخيلها له وهو يتخيلها عندما كانت في قسم الشرطة (٣٦-٣٧). والقارئ مضطر أن يتأمل ما إذا كانت العلاقة بين الـــ"أنا" و"الأنت"، هي "مجرد" علاقة نحوية، "مجرد" علاقة بلاغية.

ومهما يكن من أمر، فإننا لو اخترنا أن نقرأ هذه القصة بصفتها حديثًا التفاتيًّا، فسنتمكن من تفسير هذه الاعتراف الختامي وكأنه متاهة المرايا عند قراءة السرد بضمير المخاطب؛ فالقراء أيضًا يتخيلون الفنانين كليهما وهما يعيشان حتى هذه النقطة. وإذا اعتمدنا النموذج الذي قدمناه من قبل لاستجابة

---

(٤٢) انظر كلر Culler حول الطريقة التي تخلق بها عملية الالتفات حاضرًا لا زمن له(١٩٨١: ١٤٩).

الجمهور للالتفات، فإن المتلقي الفعلي للقصة الواحدة، سيفسر الرسالةَ وكأنها تستهدف اثنين من المخاطبين. وحين يستمع الشخص كما لو كان هو المخاطَب المقصود، وأنه الملتَفَت إليه الآخر من قِبَل الراوي، سيكون في وضع يشعر معه بالقوة العاطفية للعلاقة المتخلقة بين "الأنا" و"الأنت". يتحرك المرء – بصفته متلقيًا– مستمعًا – من خلال معاينة حيوية الالتفات، ويقتنع بوجهة نظر الراوي في العلاقة؛ فهي موجودة فعلاً. بل إن الصيغة السردية – أي استخدام ضمائر مخاطب غير مخصصة لشخص معين – يستدعي وجود فجوة بين هاتين الوضعيتين، مما يؤدي إلى إلغاء الانخراط المحتمل لأي شخص يجد في الضمير المفتوح خطابًا له، أي شخص يعتبر أن "أنت" الراوي تخاطبه هو، أي شخص ينظر إلى الجرافيتي لو استخدمنا استعارة القصة. والقراء – بصفتهم الحليف العاطفي للراوية، والمتلقين البدلاء للرسالة – سيشعرون بأنهم هم المخاطَبون، وبعدها "سيرسمون" إذ يدركون افتراض أنهم مخاطبون ومدعوون إلى الفعل. والحادثة التي يلتفت فيها "الأنت" البطل إلى المرأة الفنانة، تقدم نموذجًا لمثل هذه الفجوة. إنها تمثيل لأمل القصص/الرواة في أن يصبح القارئ الضمني، أو المخاطَب، قارئًا فعليًا، أن تصبح الـ"أنت" شخصًا حقيقيًا ومتاحًا وقادرًا على المشاركة في الحب كما في المشهد الموصوف، وقادرًا على المشاركة في أفعال الاحتجاج كما في القصة ككل. المشهد تمثيل كنائي لقراءة لها عواقبها. فقصة "جرافيتي" إذا قلدناها، إذا "تحدثنا" معها، يمكن أن تلعب دورها كمقاومة.

أود الآن أن أختتم هذا الجزء بأن نتأمل كيف أن كورتاثر - بالإشارة إلى توقيت وكيفية كتابة هذه القصة - كان يشكل نوعًا من الحديث الالتفاتي؛ فقصة "جرافيتي" مثل كثير من قصص كورتاثر القصيرة، لا يمكن تحديد تاريخها بدقة، فقد كتبت في وقت ما في أواخر سبعينيات القرن العشرين، مستلهمة عسف الحرب القذرة التي قامت بها الدكتاتورية العسكرية الأرجنتينية (بريجو ١٩٩٠: ١٥-١٦، بيفلر ١٩٩٠: ٨٩-٩٠). القصة مهداة إلى الفنان الكاتالوني أنتوني تابيز Antoni Tapies، وظهرت للمرة الأولى في مايو عام ١٩٧٩، مترجمةً إلى اللغة الفرنسية، ومنشورةً إلى جانب صور من أعمال تابيز النابضة بالحياة، والمصنوعة من وسائط متعددة: رسم زيتي، نسيج، خشب، كارتون، قماش .. وما إلى ذلك. بعد ذلك بستة أشهر وفي نوفمبر عام ١٩٧٩، نُشر الأصل الإسباني في صحيفة في واشنطون وباريس[٤٣]. وفي العام التالي (١٩٨٠) اختيرت "جرافيتي" ضمن مختارات من قصص كورتاثار القصيرة تحت عنوان "نحن نحب جلينيدا حبًا جمًا" Queremos tanto a Glenda، ثم ظهرت الترجمة الإنجليزية في عام ١٩٨٣، أي قبل موت كورتاثار في ١٩٨٤ بوقت قصير. وأنا أشير إلى الإهداء لتابيز؛ إذ يبدو لي على مستوى النص أن قصة "جرافيتي" تعمل وكأنها التفاتٌ إلى هذا الفنان، فهي موجَّهةٌ حرفيًا ومجازيًا إليه : إلى أنتوني تابيز A

---

(٤٣) في الطبعة الثانية للكتاب، كانت هناك أيضًا رسومات توضيحية كما يقول بريجو (١٩٩٠: ٢٦٩، العدد ٣) ولكن لأنني كنت غير قادرة على تحديد الصورة التي كان عليها ذلك العدد الافتتاحي من الدورية، فإنني لا أستطيع تأكيد شكوكي في أن تلك الصور كانت لتابيز.

Antoni Tapies . وأشكّ أن مجرد التشابه بين فن تابيز والجرافيتي هو الذي دفع إلى هذا الإهداء، أو حتى الصداقة بين الفنانين اللذين استنفدا كثيرًا من الوقت والطاقة في الاحتجاج على الدكتاتوريات في وطنيهما المحترمين المحبوبين. الأهم من هذا فيما أعتقد أن كورتاثر كان يحاول إبراز الدور السياسي للفن، خصوصًا قدرته على تجميع الناس ليتذكروا ويتناقلوا المعرفة بأن الدكتاتوريات سوف تحترق يومًا. ومن المخجل أن قصة جرافيتي فيما أذكر لم تلق أي اهتمام أدبي ونقدي. ويبدو أن هذا التجاهل راجع إلى موضوع القصة. فالقصة بصفتها مكتوبة استجابة لموقف سياسي فعلي، كانت مثار خلاف وجدال بين كثير من دارسي كورتاثر، وكانت موضع ضعف من الناحية الجمالية(٤٤). ورغم أن الباحثة والمنظِّرة اللاتينية الأمريكية ديانا تايلور لم

---

(٤٤) بخصوص إهمال النقد لهذه القصة، تأمل مقالة الأزرقي Alazraki عن قصص كورتاثر الأخيرة، حيث يشير حرفيًا إلى كل قصة في مجموعة " نحن نحب جليندا حبًّا جمًّا"، باستثناء قصة "جرافيتي"(١٩٨٣). ولاحظ أيضًا غياب قصة "جرافيتي" من الفصل الذي خصصه يوفانوفيتش Yovanovich لقصص كورتاثر القصيرة(١٩٩١). ومن الغريب أنه حتى دراسة " La novela hispanoamericana en segunda persona" (جنوتزمان ١٩٨٣) لم تشر إلى القصة، رغم أن مؤلف الدراسة ناقش كورتاثر وقصصًا أخرى قصيرة، ولو أنها ليست في قصر قصة "جرافيتي"(على سبيل المثال قصة "أورا" Aura لفيونتيس: ١٠٦). التحليل الوحيد الذي تمكنت من العثور عليه، وتجاوز مجرد الإشارة إلى القصة، ظهر في العرض الشامل الممتاز الذي قدمه بيفلر Peavler لمسيرة كورتاثر (١٩٩٠: ٩٠-٩١) رغم أنه - وتحت عنوان "الواقعي" - يعتقد أن المجموعة "غير مقنعة جماليًا"(٩٣)، وكذلك الدراسة العامة لرول شولز Rohl-Schulze عن الاغتراب في القص الأرجنتيني الجديد(١٩٩٠: ٢٣٦-٢٣٧) حيث يشير إلى نقاط كثيرة مهمة، ولكنه يقدم خلاصة على عكس ما أقدمه، إذ يقول إن الشكل يثبت الافتقار إلى التواصل، ومن ثم يرسخ "الفشل" و"الاغتراب". الإناء نصف

تدرس نص كورتاثر، فإنها ترى قضية الفن والعنف السياسي على نحو مختلف؛ فتايلور التي تعي على نحو موجع "المزالق والتعقيدات في تمثيل العنف السياسي"(١٩٩٧: ١٤٥) تنتهي مع ذلك إلى أن الفنانين ليس أمامهم إلا أن يقدموا ذلك العنف، وأن الدارسين ليس أمامهم إلا أن يحاولوا تحليل ذلك:

> **"إن عدم تقديم العنف والوحشية السياسية لن يسهم إلا في إضفاء الشرعية عليها وإدامتها. وبدلاً من طرح سؤال ما إذا كان علينا أن نحاول البدء في هذا التقديم، يكون السؤال هو كيف نقدم هذا العنف، كيف نفكر في هذه الأجساد وكيف نكتب عنها؟ من يحدد ذلك المعنى؟ كيف يُطلَب منا - بصفتنا شهودًا، ومراقبين، وفنانين، ونشطاء، وباحثين - أن نستجيب لهذه التمثيلات التي تجعل العربات تتصارع فوقنا؟ كيف نمسك بدلالة الجسد "الفعلي"، حتى وهو يتسرب داخل المجال الرمزي عبر الممارسات التمثيلية؟"(١٤٧).**

ورغم أن تحليلي لم يبدأ إلا لكي أتناول بعض هذه القضايا، فإنني أعتقد أنه يساعدنا في تقدير فعل الشهادة على الحرب القذرة، الفعل الذي يقوم به كورتاثر في هذه القصة ومن خلالها. لم يشر كورتاثر قط إلى أي مكان أو مدينة أو زمن محدد، ولم يضمِّن عمله أية قضايا سياسية محددة مهما تكن؛ فليس في القصة شخصية رئيسية لها اسم ولا حتى ملامح جسدية مميزة. وعدم التحديد هذا هو ما يسمح للقراء على أية حال بالتماهي مع وضعية المروي عليه في القصة، أي مع

فارغ من وجهة نظره ونصف ملآن من وجهة نظري. وهناك مقالة عذبة وإن كانت بالغة القصر لرويمر Roemer ، بدأت في الإشارة إلى مواقف مشابهة إلى حد ما للمواقف التي أتخذها هنا(١٩٩٥).

"أنتـــ"ـــاها. وكون القصة قد ظهرت أولاً خلال الحرب القذرة، ولكن باللغة الفرنسية وفي فرنسا، ثم ظهرت بعد ذلك باللغة الإسبانية ولكن ليس الأرجنتينية - كل هذا يبدو لي تفعيلاً لنوع آخر من الالتفات. كورتاثر "ينادي"، ولكن ليس بطريقة تتطلب ردًا مباشرًا، أو تحدد مخاطبًا معينًا (مواطني الأرجنتين؟) يمكن القبض عليها وتعذيبهم بعدها. إن اختياره للتكنيك السردي ولطريقة النشر تؤكد اقتناعه بأهمية أن يكون غير مباشر، على الأقل بالنسبة للكفاح المحدد في الأرجننتين، وهي الأهمية التي يكشف عنها في القصة نفسها(٤٥).

لقد أصررت على أن الخيارات البلاغية، مثل استخدام كورتاثر لضمير المخاطب، لها على الدوام نتائج بالنسبة للقراء، الذين هم قبل كل شيء أفراد

---

(٤٥) في التصريح الوحيد الذي وجدته لكورتاثر عن هذه القصة، يعلق على آلية الرعب، التي تدور - مثل "المحاكمة" لكافكا، و١٩٨٤ لأورويل، وقصته هو Segunda Vez - حول "الرعب من دون سبب، أو لسبب يصعب تحديده el horror sin causa definible, sin causa precisable " (نقلاً عن بريجو Prego ١٩٩٠: ١٨٩). وقد بات ذلك التضليل تسوية مؤقتة لا يمكن تجنبها بالنسبة لكورتاثر، وهو ما بدا واضحًا في تعليقاته في المكسيك عام ١٩٨٣ حول (استمرار) وجوده في المنفى: "كنت على الدوام غير معنيّ بالعودة إلى الأرجنتين. وما حدث أنه كانت في الأرجنتين وما تزال، حكومة معنية جدًا بأمر عدم عودتي. وحيث إن لي مكانة أدبية مستحقة، لكوني مجنونًا لا غبيًا، فقد كنت حريصًا على عدم العودة إلى الأرجنتين في وقت أستطيع الدخول إليها دون مشاكل، إذ لم يمنعني أحد، ولكنني متأكد أنني لن أُترك حيًا... لو كان هناك أي شخص يريد العودة إلى الأرجنتين، فهو الشخص الذي يتكلم إليك الآن. أنا أرجنتيني حتى النخاع، وسأكون كذلك دائمًا" (نقلاً عن زامورا Zamora ١٩٨٣: العدد ٦٤، ١٥)

في العالم الحقيقي. وميشيل بوتور في حديثه عن اختياره أن يسرد روايته "التحول" بضمير المخاطب، يساعدنا على أن نرى بشكل أوضح ما المهم في فعل الالتفات: "نحن في موقف تعليمي؛ فلم يعد شخص واحد هو من يملك الكلمة امتلاكًا غير قابل للتصرف، وغير قابل للانتقال، كأنه ملكة فطرية يقنع نفسه بتجريبها، وإنما هو أيضًا الشخص الذي نعطيه الكلمة"(١٩٦١: ٩٤٢ ترجمتي). و"إعطاء الكلمة" هذا هو الإيماءة الالتفاتية بامتياز؛ فأولئك الذين "يعطون الكلمة" (الله، أو الخطيب، أو الشاعر، أو المؤلف، أو الراوي) يمارسون السلطة بالتحكم في الآخر، لكنهم أيضًا يخاطرون بفقدان التحكم بإعطاء الحياة والصوت للآخر، تمامًا كما تفعل راوية قصة جرافيتي وهي تخاطب "الأنت" ويفعل كورتاثر وهو يخاطبنا. إن ما اكتسباه بالدخول في هذه المخاطرة هو إمكانية استدعاء الرد، إمكانية النجاح في بث الحياة، إمكانية الحض على الفعل. أما أولئك الذين اختاروا أن "يسمعوا الكلمة" (آدم، أو الخطباء أو الجماهير، أو المروي عليهم، أو القراء)، فيردون بأن يكونوا مستَحضرين في علاقة محادثة، رغم أنها قد لا تكون على هواهم، وليست تحت سيطرتهم على كل حال. لم يستطع كورتاثر أن يعرف ما الذي سيفعله الناس بقصته عام ١٩٧٩ داخل الأرجنتين أو خارجها، ولا استطاع أن يعرف ما الذي سنفعل بها اليوم، لكنه استطاع أن يرسم الصورة على أمل أن يعرف شخصٌ ما كيف يقرأ خطوطها.

هل بإمكان "الأنت" أن تؤدّي "قصة حياة" لبارث، و"لو في ليلة شتاء مسافر" لكالفينو؟

التحليلات التي جرى تقديمها حتى الآن، اقترحت عدة طرق يُستدعَى بها القراء الفعليون لعبور الحدود بين عالم النصوص والعالم الذي يعيشون فيه. وعمليات عبور الحدود هذه تشجعها القوة الداعية في ضمير المخاطب، وتصير أسهل أو أصعب من خلال العوامل المختلفة التي تدفع إلى تطابق القارئ مع تلك "الأنت" المحددة. وقد وصلت الآن في الرسم التخطيطي الذي طرحته، إلى نقطة قريبة إلى التبادل الحواري تمامًا مثل الحديث الالتفاتي.

إن استجابة القارئ للتطابق مع "الأنت"، تبدو على نفس الدرجة تقريبًا من الاستحالة التي زعمها لونجينوس، حين قال بأن الالتفات يضع القارئ في مركز الفعل(٢٠١). أما وضع القارئ بدلا من ذلك في مشهد النص بالطريقة التي يزعم لونجينوس أن هيرودوت يفعلها، أو بالطريقة التي يصف بها لوك إيستانج حين شعر عند قراءة رواية "التحول" كأنه في قطار، فقال "أنا هناك!" المسألة كما لو أن النص يخطو داخل عالم القارئ، فيرى ماذا يفعل ويجبره أن يعترف قائلاً:"نعم، أنا هنا!". جاء الوقت الآن لأكشف عن تحفظاتي، وإصراري على أن مثل تلك النصوص لا يمكن أن تكون أقرب ما تكون إلى المحادثة، وأن القراء بحاجة إلى أن يظلوا على وعي بالفجوة التي تمنع التطابق الكامل. هذا باختصار هو وقت الرجوع إلى الرواية التي دفعتني في الأصل إلى النظر فيما إذا كان بإمكان القراء والنصوص أن "يتحادثا"، رواية إيتالو كالفينو "لو في ليلة شتاء مسافر". والكلمات الأولى التي تقرؤها في هذه الرواية تقول:

"أنت بصدد قراءة رواية إيتالو كالفينو الجديدة "لو في ليلة شتاء مسافر"(٣)[٤٦].

وعلى الرغم من أنني جادلت على الأقل، بشأن تطابق القارئ نصف الواعي مع أي "أنت" غير محددة المرجع، جرى تقديمها في هذا الفصل حتى الآن، فإن من الضروري أن أشير إلى أن "الأنت" عند كالفينو تدفع إلى التطابق على نحو مختلف كيفيًا. فهذه افتتاحية الكتاب، والقراء يجدون رواية كالفينو بهذا العنوان أمام أعينهم، وهم يبدأون في قراءتها قراءة فاحصة. والمخاطبون في النص هم "أنت" من دون علامات ترقيم أو اسم يربط هذه الأنت بشخص آخر. أنا الآن بصدد لقاء مع قارئ من لحم ودم، لم يقرر معنى أن يجري استفزازه عند قراءة هذا السطر.

ومهما يكن من أمر، فإن المرء لو توقف لحظة واحدة عند هذه الجملة الأولى، لأدرك أنها لا تلائم تمامًا موقف القارئ الفعلي لرواية "لو في ليلة شتاء مسافر"، ذلك الذي بدأ بالفعل في قراءة الرواية، وليس في طريقه إلى أن يبدأ في قراءتها[٤٧]. ماذا لو كنا نقرأ الرواية بعد أعوام من صدورها؟

---

(٤٦) كانت رواية كالفينو قد نشرت في الأصل عام ١٩٧٩ تحت عنوان *Se una notte un viaggiatore d'inverno*، وظهرت الترجمة الإنجليزية على يد ويليم ويفر William Weaver عام ١٩٨١. والاقتباسات تأتي أساسًا من الترجمة الإنجليزية، ولكنها تأتي أيضًا من الأصل عندما تكون الخصائص النحوية في الأصل الإيطالي مهمة.

(٤٧) لاحظ أن كلاوديا بيرسي هاينز Claudia Persi Haines، خدمة لتحليلها، تترجم الكلمات الافتتاحية على هذا النحو:"أنت تبدأ في قراءة"(١٩٨٤: ٤٣). وهذا يعطي تلفظًا أكثر توفيقًا؛ إذ من الصحيح أن القارئ بشحمه ولحمه " يقوم بالعمل"، ولذلك

حينئذ لن تصير رواية كالفينو "الجديدة"(فيلان Phelan ١٩٨٩: ١٣٤)[٤٨]. بالنسبة للقارئ المهتم حقًا، ما سيتركه هذا السطر الافتتاحي هو إغراءٌ بأن يشعر أنه المخاطَب، وفي الوقت نفسه إدراكٌ بأن النداء ليس واضحًا بما فيه الكفاية. ولو استخدمنا مصطلحات تحليل المحادثة التي جرى تقديمها من قبل، فإن المخاطب مبنيٌ وكأنه قارئ، ومن ثم فإن كل القراء هم مستمعون مدعوون لأن يصيروا متلقين. وهذا يشبه الالتفاتات التي حللها لونجينوس. وفي الإطار الذي يقدمه جوفمان، فإن المسألة التي يطرحها النص وكأنها عرض، تتعلق بقضية القراءة نفسها، والتوجه إلى هذه المسألة، أي "الرد"، هو أداءٌ واعٍ لدور الأنت– المروي عليه، يقوم به المستمع – القراء. ولكي "يتحدث" شخصٌ مع النص، سيسمح لنفسه بأن يجري إغراؤه، بينما يدرك أن الإغراء ينجح لأنه – هذا الشخص – يلعب دور القابل للإغراء.

وحتى نفهم هذا النوع من الأداء بشكل أفضل، نحن بحاجة إلى النظر في ما الذي يشكل التطابق الكامل بين القراء الفعليين والـ"أنت". وأقترح أن نسمي هذه الحالة "الدعوة التي لا تقاوَم" من ضمير المخاطب، وذلك في مقابل مجرد الدعوة "نصف الواعية" التي جرت مناقشتها من قبل. وأقترح أن تكون

كانت عبارة "تبدأ في القراءة". لكن هذه ترجمة غير دقيقة عن الأصل، فالتركيب الإيطالي (*stare* + *per* + infinitive) يشير إلى فعل وشيك، وليس إلى فعل في الطريق. ولهذا كانت ترجمة ويفر Weaver أدق، حين قال:"أنت الآن بصدد البدء في.."(٣) ترجمة أكثر دقة.

(٤٨) انظر من ناحية أخرى تاني إذ يشير عن اقتناع إلى أن كالفينو يلعب على المصطلح المعروف في تاريخ الأدب، مصطلح"الرواية الجديدة"(١٩٨٤: ١٣٣). وهي تورية لن تكون صالحة مع مرور الزمن.

هناك بعض العبارات (ولو قليلة) التي تشكل بالضرورة عند قراءتها تحققًا للتلفظ عند أي قارئ. والمثال الأوضح لذلك هو التصريح القائل: "أنت" تقرأ هذه العبارة. أن تقرأها يعني أن تقوم بما تقول الجملة إنك تقوم به. لا يمكنك أن تقاوم ذلك؛ إذا كنت تقرأ العبارة فأنت تحقق ما تقوله العبارة. في مكان آخر سميت مثل هذه العبارات "أداءات أدبية" تحية لفيلسوف مدرسة أوكسفورد جي. إل. أوستين J. L. Austin ومفهومه لما هو أدائي performative [٤٩]. تتذكرون أن أوستين كان يصف الأدائي بأنه تلفظات، قول شيء ما فيها يعني في الحقيقة (على الأقل جزئيًّا) القيام بذلك الشيء. تقول مثلاً: "أنا أعِد" أو "أنا أراهن". وعلى الرغم من أن العبارة الأدائية عند أوستين يمكن أحيانًا تنفيذها من دون كلام فعلي(المراهنة مثلاً بوضع النقود في آلة القمار، ١٩٨٢: ٨) فإن "الأداءات الأدبية" لا يمكن أن تتحقق إلا بالقراءة. إن جملة من قبيل "أنت ميت" التي لا يجري "أداؤها" عند القراءة، ولو "جرى أداؤها" لا يمكن أن تقرأ، إنما تقع خارج ما أشير إليه هنا، تمامًا كما هو الحال مع أيٍّ من عبارات ضمير المخاطب التي نظرنا فيها إلى الآن في هذا الفصل[٥٠]. لقد أشرت في تلك النصوص إلى أن القارئ يشعر بطريقة نصف واعية، أنه مخاطَب من قبل قوة ضمائر المخاطب المحددة، ويمكنه اختيار أن يرد على

---

(٤٩) ألقيت محاضرات أوستن Austin التأسيسية حول "الأدائي" the performative في هارفارد عام ١٩٥٥، ثم نشرت بعد ذلك في عام ١٩٦٢ على يد اثنين من تلاميذه (أرمسون وسبيسا Urmson and Sbisa) تحت عنوان "كيف تفعل أشياء بالكلمات". وعن فكرة "الأداء الأدبي" انظر كاكانديز ١٩٩٣. ولاحظ أنني في مراجعتي لما قلت، قررت أن أقصر تطبيقي لمصطلح "الأداء الأدبي" على تلك التلفظات التي يجري تفعيلها بالضرورة حين يقرؤها أي قارئ.

(٥٠) أدين بهذا المثال المضاد الصادم لكارول مولين Carol Mullen (١٩٨٧: ١٠)

النص الذي هو عرض، بأن يتطابق تمامًا مع "الأنت"، ويشعر بقوة العلاقة مع "الأنا" التي تتلفظ تلك "الأنت". ففي الأداءات الأدبية التي تكون فيها الدعوة التي لا تقاوَم فاعلة، لا يكون أمام القراء خيار إلا أن يستجيبوا فيقوموا بما يقوله المخاطِب، ما لم يتوقفوا عن القراءة، وهي الحالة التي يكونون فيها "خارج نطاق السمع" تمامًا. إن تنفيذ الأداء الأدبي بالإكراه، يقف على النقيض من الوعي، بل حتى على النقيض من الرغبة الواعية – في التطابق مع "الأنت" في الحديث الالتفاتي، من أجل القيام بأدائه. والحقيقة أن الجهد الواعي هو المطلوب لأداء دور "الأنت" المحددة ، وهو ما جعلني أضع هذه الصيغة الالتفاتية الثالثة في هذا الاستعراض لصيغ "الحديث" التي تنتظم وفقًا لتعقيدات استجابة القارئ. وفيما يلي سأؤكد أن وجود الأداءات الأدبية يدفع إلى الحديث الالتفاتي، وهكذا، وعلى الرغم مما قد يظهر فيما بعد من انغلاق للمصطلحات، فإنني سأستمر في تخصيص كلمة "رد" للالتفاتات التي أصفها بأنها "أداء".

وقبل أن نعود إلى النظر فيما إذا كان القراء يؤدّون كالفينو وكيف، أود أن أشرح الأداءات الأدبية من خلال النظر في نص أدبي منشور(على عكس الجملة المصطنعة التي قدمتها قبل ذلك). قصة "قصة حياة" لجون بارث John Barth ، وهي قصة قصيرة بالغة الحساسية، عن كاتب يحاول أن يكتب قصة، تدور حول كاتب يشك في أن حياته هو ربما تكون قصة، فيستهلّ القصة بتقريع مطول على هذا النحو:

أيها القارئ! أنت، أيها العنيد، الفظ! نذل الطباعة، أنت مَن أخاطبه، ومَن سواك، من داخل هذه القصة الوحشية! هل أنت تقرأني الآن إذن؟ لأي

دافع مخزٍ؟ لِمَ لا تذهب إلى سينما، تشاهد تليفزيونًا، تحملق في حائط، تلعب تينيس مع صديق، تحقق تقدمًا غراميًا مع الشخص الذي يخطر ببالك عندما تتكلم عن التقدم الغرامي؟ أيوجد ما يتخمك، يروي ظمأك، يوقفك؟ أين خجلك؟(١٢٧)

إن راوي بارث يشير مرارًا وتكرارًا إلى هذه القطعة بصفتها "وابلاً من الأسئلة البلاغية، أو على الأقل الأسئلة غير المجاب عليها"(١٢٧)، لكنني ألحّ على سؤالين أرى أنهما يظلان "بلا إجابة" طالما ظلا غير مقروءين؛ فمجرد تصفّح السطور: "هل أنت تقرأني الآن إذن؟ حتى الآن؟" يولّد استجابات لهذه السطور. وهذا هو ما يقصده جوفمان بأن "العرض" و"الرد" لا ينفصلان، وكأن النصوص تضبطنا في الفعل الذي نقوم به فعلاً[٥١]. غير أن بقية هذه القطعة ليست داخلة في تعريفي لما هو أدائي؛ فرغم أنها بضمير المخاطب، فإن الإشارة إلى نشاطات من قبيل الذهاب إلى السينما ولعب التينيس، تنطوي على إطار مرجعي ثقافي ربما يكون لا معنى له، وهذا ما ينطبق أكثر على قارئ معين. وبالمثل، يمكن للقارئ أن يختار ألا يرى نفسه في أوصاف من قبيل "عنيد، فظ، نذل يميل للطباعة" أو يشعر بأي معنى للخجل.

لو كانت الظاهرة تافهة إلى هذا الحد، واستخدامها ليس دائمًا، فلماذا أنا معنية بتقديمها من الأصل؟ لأن وجودها، وربما حتى احتمالية وجودها،

---

(٥١) لاحظ أن هذا مثال واحد للكيفية التي يدمر بها القصص الحواري عمل شافي Chafe القائل بأن الكتابة تتخلخل، ففي قطعة بارث يكون "الموقف الفيزيقي والاجتماعي الفوري"(شافي Chafe ١٩٩٤: ٤٤) الذي يجري تلقي النص في إطاره، أمرًا في غاية الأهمية.

تصوغ استجابة القارئ لكل استخدامات ضمير المخاطب غير المحدد؛ فالأداءات الأدبية تدفع إلى تعلُّم كيفية "الحديث" مع النصوص الالتفاتية. لقد جعلت نفسي مخاطَبة بواسطة بارث. لقد صرخت من اللذة عندما قرأت هذه القطعة لأول مرة، وابتسمت رغمًا عني في كل مرة أعدت قراءتها. ورغم أنني لا أزعم أنني كنت واعية وعيًا كاملاً بما يحدث لي في تلك المرة الأولى التي قرأت فيها "قصة حياة"، فإنني الآن أظن أن الاستعداد الكامل لحظة قراءة الأداءات الأدبية يتسبب في هزّة، هزة المعرفة المطلقة، وهو ما يثير بعد ذلك تحفزًا قويًّا لمستويات التطابق. وهذا التحفز القوي يجعل القراء أكثر وعيًا بالأشياء التي لم يستعدوا لها، ويجعلهم أيضًا أكثر وعيًا بأن النص يلعب اللعبة محاولاً أن يفعل ما يجهزهم. وسأؤكد في نهاية الأمر أن "الحصول" على قطعة بارث كاملة، يتطلب من القارئ أن يخطو نحو الدور الذي خلقه النص لأنت-المخاطَب، وأن يظل واعيًا بأن المرء يلعب في الحقيقة دورًا، في هذه الحالة يلعب دور القارئ المثابر الشره الذي لا يترك للكاتب فرصة لكي "ينهي" قصته. إن إعطاء مثل هذه الاستجابة يؤلف "حديثًا" مع هذا النص.

يمكنني الآن – مستعينة بما أعرفه حول الأداءات الأدبية – أن أنخرط من جديد في "رواية كالفينو العظيمة عن القراءة"، كما تسميها سوزان واينت Susan Winnett (١٩٩٠: ٥٠٦). لقد لاحظ نقاد كثيرون، من دون حتى مقارنة مع ما يقوله أوستن Austin عن الأداءات، هذا التناقضَ بين موقف القارئ الفعلي وموقف الأنت المروي عليه، في البداية ثم بعد ذلك، غير أنهم لم يسجلوا ما جعل الأداءات الأدبية تساعدني في تلقيه على أنه استراتيجية

كالفينو في خلق هذا التباعد(٥٢). إن الخطوة الافتتاحية التي أشرنا إليها من قبل هي الخطوة الأولى في مثل ذلك التباعد؛ فما أن يتلقى المرء ذلك التباعد من موقفه هو الخاص، سيمكنه فيما أظن أن يمتلك قارئًا مشخّصًا، أنت المروي عليه، الذي يناسبه تمامًا هذا "العرض". وكلما مضيت في القراءة يصبح من الأوضح أن رواية كالفينو ليست عني، عن قارئ حقيقي، وإنما عن بطل- قارئ يقرأ سلسلة من شظايا كتاب. وقصة هذا القارئ تلعب دور إطار يحيط بشظايا الكتاب التي يعاد إنتاجها في نص كالفينو. وهذا القارئ لا يشار إليه في البداية إلا بضمير "أنت" المفرد غير الرسمي (الضمير *tu* في الأصل الإيطالي)، ويشار إليه بعد ذلك أيضًا بكلمة "القارئ" Reader ذات الحرف الكبير في بدايتها. و"الأنا" الضرورية التي تحكي لهذا "الأنت" القارئ ما يقوم به في الزمن الحاضر، تظل بلا اسم وغير مشخّصة.

ومع ذلك، ولأن قصة هذا القارئ تدور بالضبط وبكاملها حول القراءة، فإن القراء الحقيقيين يجدون أنفسهم مراوحين بين التركيز على "الأنت"

---

(٥٢) انظر ديفيز Davies (١٩٨١) ولوكلير LeClair (١٩٨٢) ولايفلي Lively (١٩٨٢) وأبدايك Updike (١٩٨١). خصوصًا فيما يتصل بغضبهم. ويحذر وود Wood قارئه أن لا "يحول" كل خساراته الواضحة إلى ضربات ماهرة"(١٩٨١: ٢٥) بينما تتأسس تحليلات كل من فيلان Phelan (١٩٨٩) وسالفاتوري Salvatori (١٩٨٦) وأنا، وتاني Tani (١٩٨٤) – بطريقة أشد تضييقًا- على افتراض مؤداه أن القارئ الفعلي يُفترض فيه أن يلاحظ التباعد، وأن يستخدمه وكأنه مهماز ينعكس على استراتيجيات القراءة عن الشخص. وهذا ما أود أن أشكر كالفينو على الإشارة إليه حين قال:" مقصود أن يرى القارئ نفسه، في نفس الوقت الذي يقرأ فيه الكتاب" (ترجمتي ، مقابلة مع ديميو DiMeo ١٩٨١: ١١) .

بصفتها شخصية، وبين إدراك أنفسهم في النص. إن الأداءات الأدبية الوقتية تتطور من خلال هذا التطابق بين القراء الحقيقيين من لحم ودم، وبين"الأنت" المحددة؛ ففي بداية الفصل الثاني على سبيل المثال يقول الراوي:"أنت الآن تقرأ منذ حوالي ثلاثين صفحة، تصير أسير القصة. عند نقطة معينة تلاحظ:(هذه الجملة تبدو مألوفة على نحو ما. في الحقيقة هذه القطعة بكاملها أقرؤها وكأنها شيء قرأته من قبل)" (٢٥). وكقارئ فعلي لهذه السطور، يدرك المرء حقيقة أنه قد قرأ بالفعل "حوالي ثلاثين صفحة"؛ ففي الأصل الإيطالي وفي الترجمة الإنجليزية على السواء، تظهر هذه العبارة في صفحة ٢٥، وعبارة *Una trentina* بالإيطالية أكثر مرونة من عبارة about thirty بالإنجليزية، ولهذا يمكن أن نقبل أن هذا تعبير عن حوالي ٢٥ صفحة من القراءة. وعليه فإن هذا يُعدُّ أداء أدبيًّا[٥٣].

وعلى الجانب الآخر، فإن أي قارئ محدد قد يصبح وقد لا يصبح أسير القصة؛ فبالنسبة لأولئك الذين يستشعرون تطابقًا كاملاً مع "الأنت"، قد يستمر هذا حتى نهاية الجملة، ولكن من غير المحتمل في الغالب أن يقول أي قراء حقيقيين لأنفسهم عند هذه النقطة: "تبدو هذه الجملة مألوفة على نحو ما". وعليه، فإن هؤلاء القراء يتورطون في استراتيجية وضع أنت- البطل التي تنطبق عليها هذه العبارات الأخرى. وبالنسبة لمعظمنا، نحن القراء من لحم

---

(٥٣) إن شخصًا يسعى إلى إحكام أعلى مما عندي، قد يرى في هذا تباعدًا شبيهًا بما في السطر الافتتاحي. أو يكون هذا السطر حينئذ أيضًا سيء الحظ – إذا لم يتبع المرء الممارسة المعيارية للقراءة من البداية إلى النهاية، وحوّم في المناطق المحيطة بهذا السطر.

ودم، هناك مراوحة سريعة بين "القراءة **عن** الحياة" و"القراءة **بصفتها هي** الحياة"، وأعني بها القراءة باعتبار أنها ما يحدث لنا في لحظة القراءة(أنت الآن تقرأ منذ حوالي ثلاثين صفحة). وتمامًا كما قلت بخصوص قراءة بارث، فإن "التوافقات" المحكمة – الأداءات الأدبية – يمكن أن تدفع إلى وعي أكبر بما يتوافق وما لا يتوافق، ولكنها تدفع إلى وعي أكبر كذلك باستراتيجية النص في خلق هذه التوافقات. ومن ثم، فإنني أود أن أستمر في النظر إلى الخصائص التي تحدد درجات التطابق مع "الأنت"، بالنسبة لأولئك الذين يحصرون بوضوح مثل هذا التطابق. ثم أنظر بعد ذلك في ما قد يكون هدف كالفينو من جعل القارئ الفعلي واعيًا بنفسه فيما يتعلق بعملية قراءة روايته.

وكما تشير اقتباساتي السابقة من رواية "لو في ليلة شتاء مسافر"، فإن القراء الفعليين و"الأنت" المشخّصة يشتركان في نشاط القراءة. والحقيقة، أن **القارئ** the Reader والقارئ الفعلي the actual reader يقرآن كلاهما شذرات من روايات لها نفس العناوين. وفي اللحظة التي يقرر فيها راوي القصة الإطار أن القارئ يبدأ في قراءة رواية جديدة (عادة تحت الإيهام بأنه عثر على بقية الشيء الأخير الذي كان يقرؤه) ينتقل القارئ الفعلي إلى الصفحة، ويجد شذرة لها نفس العنوان. إن أي قارئ لرواية كالفينو يقرأ بعضًا من المادة نفسها التي يقرؤها **القارئ**– بطل الرواية[٥٤].

(٥٤) أقول "بعضًا" فقط من المادة نفسها؛ لأن شذرات القارئ تبدو أحيانًا أطول من شذراتنا. وبالنسبة للرواية الأولى "لو في ليلة شتاء مسافر"(وهو عنوان روايتنا الكامل، ولكنه أيضًا عنوان الشذرة الروائية الأولى التي نبدأ بها ويبدأ بها القارئ) القارئ يرسمه الراوي وكأنه توقيعات لأشخاص يقرأون ويكررون(هذا هو المصطلح التقني

كما أن استدعاء التطابق مع "الأنت" في القصة الإطار، هو استراتيجيات الراوي المتعددة للكشف عن قلة ما يعرفه عن "الأنت"، وللإشارة ضمنًا إلى أنه هو كل رجل، أو أنه بالأحرى كل قارئ. (إن تسامحي الواضح في مسألة جنس القارئ، سيصبح أوضح فيما يلي، حيث أؤكد أن المروي عليه هو في الحقيقة قارئ مذكر، "أنت العامّ المذكر"{١٤١}). يشجع الراوي في المتتالية الافتتاحية "الأنت" أن يستريح ويستقر ليقرأ رواية كالفينو الجديدة، فيقترح عليه أوضاعًا كثيرة ممكنة للقراءة:"ابحث عن أريح وضع. وضع الجلوس، أو الرقاد أو التكور، أو الانبطاح...وعلى أي كرسي سهل، على الكنبة على كرسي هزاز، على كرسي البحر، على الوسادة، على أرجوحة التنويم لو كانت لديك أرجوحة على سريرك "(٣) . الراوي يجهل نمط الأثاث الذي تملكه "أنت" في المساحة التي تجد فيها نفسك. ومن المحتمل أن يجذب واحد من الخيارات المطروحة قارئًا فردًا من القراء الفعليين، فيجرب حينئذ الوضعية الممتعة، ربما بهذه الوفرة من الخيارات، ولكن ربما أكثر باكتشاف الخيار الذي ينطبق على الوضعية التي هي أو هو فيها الآن. إن اكتشافًا كهذا لا يشكل تنفيذًا لأداء أدبي على أية حال، لأنه – وهذا هو الأهم – لا ينطبق على كل قارئ، وإنما أيضًا لأن هناك تضاربًا في الخيط السردي كما في الجملة الافتتاحية للرواية (قد تكون أنت بالفعل في هذا الوضع المفضل للقراءة، وليس في سبيلك للعثور

في النشر). وبينما نحصل على وصف له وهو يقرأ التوقيعات المتكررة، لا نقرأ نحن التكرارات. ويرى ديفييز Davies في هذا عيبًا ربما يعود إلى التكلفة المرتفعة للطباعة. إنه يعتقد أن كالفينو يجب أن يصر مع إيناودي Einaudi (الناشر الإيطالي) على إعادة طبع الصفحات فعليًا من الطبعات الأولى (١٩٨١: ٧٧٣). غير أن ديفييز لا يدرك أن هذا واحد من تكنيكات كثيرة، تجبرنا على إدراك الفارق بين قراءتنا وقراءة القارئ.

عليه) ربما تكون الصفحة ما زالت تتلمس لحظة اعتراف بعض القراء: إنه أنا، أنا في ذلك الوضع. هذا الإحساس بكون المرء قادرًا على تحديد خصائص تجربة شخص ما في القص، قد يصعّد من إحساس الشخص بأنه يؤدي النص. وهذا الاستخدام لعمليات سرد أوضاع القراءة، يؤكد الحقيقة القائلة بأن احتمالات كثيرة ليست موافقة للقارئ، ويقلل من إحساس القارئ بأنه هو المخاطَب، غير أنه يعزز من وعيه بأنه يلعب دورًا؛ ذلك أن بعض هذه التباعدات سينطبق على قراء آخرين يحاولون أن يؤدوا النص نفسه. ومثل هذا الوعي يمكن أن يكون مرتبطًا بوعي المستمعين الأوائل للراديو، أو المستمعين المشاهدين لبرامج التليفزيون الحوارية، أولئك الذين كانوا جزءًا من جمهور أوسع يستجيب لنداء المذيع لـــ"أنتم أيها المستمعون".

ويزيد راوي كالفينو أحيانًا من التطابق، من خلال وصف تجربة محددة، ربما مر بها كل قارئ، أو تخيل أنه يمر بها. سيناريو واحد يبدو منطبقًا على الحالة، وهو أن يكون المرء في مكتبة ويشعر أن كتبًا لم يخطط لشرائها تخاطبه، لكنه يشعر بأن شيئًا يدفعه إلى شرائها، لأنها تقع في نوعيات من قبيل "الكتب التي كنت تخطط لقراءتها منذ زمن"، و"الكتب التي تريد اقتناءها، ولذلك تريد أن تكون قريبة وقت الحاجة"، و"الكتب التي تملؤك بالمفاجأة، شغف لا تفسير له، ولا يمكن تبريره بسهولة"(٥).

ويجري نداء مماثل لكل قارئ، مشخص أو من لحم ودم، وذلك من خلال تصريحات مأثورة عن القراءة. ويرد مثال بارز لذلك في مفتتح الفصل الرابع من القصة الإطار:"الاستماع إلى شخص ما يقرأ بصوت مرتفع يختلف تمامًا عن القراءة في صمت. حين تقرأ يمكنك التوقف أو القفز على جملة؛

فأنت الشخص الذي يحدد الوتيرة. وحين يقرأ شخص آخر، من الصعب أن تجعل انتباهك متساوقًا مع إيقاع قراءته؛ فالصوت إما أن يكون أسرع أو يكون أبطأ"(٦٨). إن القطعة التي تمتد بطريقة مأثورة إلى فقرة أخرى، هي قطعة ذات صلة بالقارئ المشخّص في القصة الإطار؛ ذلك أنه كان يقرؤها للتو، لكنها لا تلائمه هو فقط في هذه المناسبة، أو تلائم تحديدًا تجربته الأخيرة في القراءة؛ فهي واضحة أيضًا للقارئ الفعلي. هذه هي "الأنت" التي يمكن أن تعني "أنا" أو ""أنت" أو "شخص ما" أو "أي شخص". وبعبارة أخرى، فإن "الأنت" في هذه القطعة يمكن أن تشير إلى قارئ الرواية، وإلى أي قارئ لرواية كالفينو، فضلاً عن إشارتها إلى أيّ شخص، أيّ "أنت" يقوم بالقراءة. بل إنها يمكن أن تشير حتى إلى الراوي، مؤكدة إحساسًا بالمشاركة بين المتكلم والمستمع. كل هذه التصريحات المأثورة تسهم في إحساس بأن النص يخاطبك، ومن ثم إحساس بكونك قادرًا على تمثيله، برغم أنه أقل من الاستراتيجيات التي نظرنا فيها حتى الآن.

وبالمثل فإن ما يسهم في التطابق بين القارئ الفعلي والقارئ المرسوم في القصة، هو إلى أي مدى يظل القارئ المرسوم غير مشخص. لا يعطي الراوي اسمًا للمروي عليه، لا اسم علَم، ولا عنوانًا دالاً على النوع(٥٥) في

(٥٥) هذا عندي هو الشكل المزدوج الذي استعرته من مصطلحي براون وفورد Brown and Ford "العنوان" ، و"الاسم الدال على النوع "(١٩٦٤: ٢٣٦) ومصطلح "القارئ" عند كالفينو هو(بشكل لطيف) نوع من العنوان المهني يلعب دوره وكأنه اسم دال على النوع("بود" Bud و"ماك" Mack ، عند براون وفورد). ومن هنا جاء توليفي لمصطلح "العنوان الدال على النوع" generic title .

الفصل الأول. إنما يُستدعَى المروي عليه فقط من خلال ضمير المخاطب المفرد غير الرسمي، وأشكال الفعل المقترنة بضمير المخاطب المفرد (الإيطالية، مثل الإسبانية واليونانية،لا تحتاج إلى تضمين فاعل نحوي). ومن ناحية أخرى، فإن عدم التحديد، كما في قصة بارث، يبدو أمرًا لا يمكن تحمله في سياق سردي معقد؛ فلكي تبني حبكة، يجب أن تقبل اختيارات وتستبعد أخرى. هذا بالضبط ما يحدث في قصة الإطار عند كالفينو. ويجري تقديم شخصيات إضافية في الفصل الثاني، بمن في ذلك شخصية "أونا سينيوريتا" *una signorina* التي سرعان ما يدعوها الراوي la Lettrice (وتعني حرفيًا "القارئة"، لكن ويفر ترجمها إلى الإنجليزية هنا وفي مواضع أخرى بـــ"القارئ الآخر"). عند هذه النقطة يعمّد الراوي مَن يخاطبه بلقب Lettore "القارئ". غير أن الراوي – وكأنما يريد أن يوقف (أو يبعدنا نحن عن؟) التجسيد الحتمي، ومن ثم التحديد الذي يضفيه حتى هذا العنوان الدال على النوع – يعلق قائلاً: من أنت أيها القارئ، ما عمرك، ما مكانتك، ما مهنتك، ما دخلك: وهذا أمر ليس من الفطنة السؤال عنه، هذا شأنك، وأنت مالكه والمهيمن عليه"(٣٢). يبدو وكأن الراوي يدرك استقلالية القارئ-البطل، لا بالنظر فقط إلى الجانبية المتزايدة نحو القارئة الأنثى التي جرى تقديمها منذ قليل، بل بالنظر أيضًا إلى شخصيته؛ فهو قد يكون أي شخص، وله أي تاريخ شخصي، ومن ثم فإن المعنى الضمني فإن "الأنت" يمكن أن تكون أنت أيها القارئ الفعلي.

ليس هذا موقف الراوي العليم التقليدي، الذي نفكر فيه عادة وكأنه يمارس سيطرة كاملة على شخصياته، أو على الأقل لديه معرفة كاملة بها. بل إن راوي كالفينو، مثل راوي قصة بارث "قصة حياة"، كثيرًا ما يضفي على القارئ المرسوم الاستقلاليةَ التي تخص القراء الفعليين. هؤلاء الرواة يمزجون المستويات السردية، من خلال عرض القواسم المشتركة بين أنت – الشخصيات، وأنت القارئ، القارئ من لحم ودم. وفي سرد كالفينو المتأمل لنفسه بشدة، نصل إلى تعبير عن أن هذا هو القصد الصريح للراوي؛ "هذا الكتاب كان حريصًا حتى الآن أن يظل مفتوحًا على القارئ الذي يقرأ إمكانية التطابق بينه هو نفسه وبين القارئ المرسوم (في الرواية). لهذا السبب لم يُعْطَ اسمًا، وهذا ما يجعله مساويًا بشكل آلي لشخص ثالث، لشخصية .. وهكذا ظل ضميرًا، في الحالة المجردة للضمائر، التي تتلاءم مع أي صفة، ومع أي فعل"(١٤١). يمكن للراوي أن يقتبس من بينفينيست، إذ يعلق على قبول ضمير المخاطب غير المحدد أن ينطبق على أي مستمع. أضف اسمًا وستتقلص هذه الاحتمالية، رغم أن قراءات رواية "التحول" تشير إلى أن هذه الاحتمالية لا تختفي بشكل كامل. فمن ناحية، يدرك راوي كالفينو، كما اضطررنا عند مناقشة السطر الافتتاحي من الرواية، وجود قراء متعددين ("القارئ الذي يَقرأ"، و"القارئ الذي يُقرَأ"). ومعنى هذا أن "الأنت" لا تساوي أنت بالضبط. ومن ناحية أخرى، يزعم الراوي أن من الممكن للقارئ الفعلي أن يتطابق مع القارئ المرسوم.

لقد آن الأوان لمواجهة هذا الزعم على نحو مباشر. ما العوامل التي تقف ضد تطابق "القارئ الفعلي- والقارئ المرسوم" ‘‘reader-Reader’’ identification ؟ لماذا أؤكد أن "الحديث" مع النص يعني الشعور بشيئين معًا: رغبة في التطابق، ورفض للتطابق؟ إن "الأنت" المرسوم عند كالفينو، أصابها ضمير أو لم يصبها، تصبح كينونة مشخّصة لا تتوافق أفعالها بالضبط مع أفعال القارئ الفعلي، برغم الأداءات الأدبية التي يمارسها أحيانًا ونمارسها، وبرغم زعم الراوي الذي جرى ذكره للتو. بل إن أفعال "الأنت" تشكل بذاتها حبكة، حبكة حول البحث عن الروايات التي مُنِعَتْ "الأنت" من قراءتها إلى نهايتها. إن مطاردة أنت- القارئ للمادة المقروءة، تشبه - صراحة وضمنًا- متابعة امرأة (ص ٩، و٣٩ مثلاً)، وتقترن بمطاردة امرأة محددة، "السنيوريتا" التي جرى ذكرها من قبل، أي قارئة أنثى Lettrice تقف في تعارض مع القارئ الذكر Lettore، وله اسم: لودميلا Ludmilla. ورغم أن الدخول في تفاصيل هذه المطاردات سيؤدي إلى ابتعادي أنا شخصيًا عن مطاردتي للـ"حديث" الالتفاتي، فإن الحبكة القائمة على الجنس تقدم إشارة مهمة حول قضية ترتبط ارتباطًا حميمًا باحتمالات التطابق بين القارئ الفعلي والقارئ المرسوم، أعني الاستبعاد عن طريق النوع gender. إن الاستغراق في هذه القضية، يعني الكشف عن انتقائية الاقتباسات التي قمت بتحليلها حتى الآن. وهذا يعني أيضًا الاستغراق في قلب رواية كالفينو: علاقات النوع gender relations في المجتمع (الغربي) المعاصر.

وعلى الرغم من أن ضمير المتكلم وضمير المخاطب، يعدان في معظم اللغات الهند أوروبية، من الأشكال غير المرتبطة بنوع المتكلم، فإنه ما إن تصبح "الأنا" أو "الأنت" (''*io*'' or ''*tu*'') جزءًا من جملة، يدخل النوع في الاعتبار بسرعة. وقد اقترحت الفيلسوفة إليزابيث بيردسلي Elizabeth Beardsley مصطلح "الإشارة إلى النوع لغويًّا" linguistic genderization ، لتصف ظاهرة "ضرورة التمييز الجنسي في الخطاب عن الكائنات البشرية؛ لأن إهمال التمييز الجنسي بمثل هذه الطريقة، ينتج عنه تعبيرٌ غير صحيح (في الحالات التي تكون فيها الإشارة إلى النوع رسمية)"(١٩٧٧: ١١٧، وانظر أيضًا ١٩٧٣- ١٩٧٤: ٢٨٥). بل إن بيردسلي تميز بين نمطين من الإشارة إلى النوع : مرجعية وتشخيصية، حيث يمثل النمط الأول كشفًا عن النوع بكل العبارات التي "تشير" إلى كائن بشري، أما النمط الثاني فيكشف عن النوع بكل العبارات التي "تشخّص" الناس (١٩٧٧: ١١٧). كم تتغير اللغة بارتباطها بالمساحة التي يحتلها أيٌّ من نمطي الإشارة إلى النوع! إن التعارض بين اللغتين الإنجليزية والإيطالية يصبح واضحًا حين نقارن نص كالفينو بالترجمة الإنجليزية؛ إذ بينما يمكن لكالفينو أن يكتب "مستهلك" *una cliente*' (١٩٧٩: ٢٨) فيصل لنا بشكل آلي أن الشخص الذي يقدمه هو امرأة، كان لابد لمترجمه، ويفر Weaver، أن يضيف عبارة أخرى ليوصل المعلومة نفسها: "مستهلك آخر، امرأة شابة" (١٩٨١: ٢٨) (كما في اللغات الرومانسية الأخرى، يمكن للمسند إليه، والصفات، وأدوات التعريف والتنكير في اللغة الإيطالية، أن تكشف عن نوع المتكلم). إن كلمة "مستهلك" في كلتا اللغتين

هي نفسها بالنسبة للنوعين، لكن في الإيطالية تشير أداة التنكير إلى امرأة، بينما لا تعطي الكلمة الإنجليزية في هذه الحالة أية إشارة مرجعية إلى النوع.

ولنعد إلى النظر في افتتاحية الرواية، واضعين في الاعتبار هذه الإشارة إلى النوع:

> **أنت بصدد البدء في قراءة رواية إيتالو كالفينو الجديدة "لو في ليلة شتاء مسافر". استرخِ. ركّز، استبعد أي فكرة أخرى. دع العالم من حولك يتلاشى. من الأفضل أن تغلق الباب؛ فالتلفاز في الحجرة المجاورة دائمًا مفتوح. أخبر الآخرين على الفور:"لا، لا أريد مشاهدة التلفاز!" ارفع صوتك، وإلا فلن يسمعوك: "أنا أقرأ! لا أريد المقاطعة!" [Sto leggendo! Non voglio essere disturbato!] (١٩٨١: ٣، ١٩٧٩: ٣. التأكيد من عندي)**

لقد أشرت قبل ذلك إلى أن العبارة الافتتاحية - برغم أنها ليست أداء أدبيًّا من الوجهة التكتيكية، بسبب زمن الفعل ("أنت بصدد البدء") - لا تؤكد التطابق. يعيش المرء مفاجأة أن النص "يراه". وهذه الخبرة تستمر بشكل متقطع، وتتغير تبعًا لإدراكنا للرواية وكأنها "عن" قارئ مشخّص تتداخل مغامراته القرائية مع مغامراتنا أحيانًا. وهذا التداخل ربما يعزز رغبتنا نحن في التطابق، وقد نترك إحساسنا بالتمييز بين الواقع والخيال يزداد غموضًا، إحساسنا بالتمييز بين ما يحدث لنا بشكل أصيل وما "يحدث" لشخصية ما، غامضة.

ولكن هل يتساوى القراء في رغبتهم في التطابق؟ هل هناك بعض العوامل التي توضح الفارق بين "الأنت" المرسومة والقارئ؟ ماذا يحدث

لقارئة حقيقية عندما تستمر بعد الجملة الافتتاحية، وتقرأ:"ارفع صوتك، وإلا لن يسمعوك: أنا أقرأ! ولا أريد المقاطعة!"؟ ربما يمكنها أن تتطابق لو كانت تقرأ الرواية بالإنجليزية، أما لوْ كانت تقرؤها في أصلها الإيطالي، فربما يزداد شعورها بأنها مستبعدة من الخطاب؛ لأنه برغم أن الجملة الافتتاحية للرواية لم تشر إلى نوع المتحدث، فإن تعبير "المختل" الذي يرد بعد سطور قليلة، وتعبيرات أخرى كثيرة جاءت بعده، تشير إلى أن "الأنت" في الرواية رجل[٥٦]، ولدرجة أن راوي كالفينو حتى لو عمد إلى ترك الجملة الافتتاحية مفتوحة على "أيّ" قارئ بحيث يتطابق معها، من خلال عدم تحديد عمر "الأنت"، ولا مكانتها، ولا مهنتها، ولا دخلها، فإن نوع المتحدث لا يمكن تحاشيه؛ فالشفرة مفكوكة نحويًّا في اللغة الإيطالية، كما في معظم اللغات الغربية[٥٧].

---

(٥٦) لقد ذهب فيلان Phelan في الطريق الخطأ بسبب ترجمة ويفر Weaver الإنجليزية؛ إذ زعم أن استخدام ضمير المخاطب يسمح لكالفينو بمخاطبة كلا الجنسين(١٩٨٩: ١٣٥). وهذا ليس التقدير الصحيح من النص الإيطالي الأصلي. ولنفس السبب، فإن ما تقوله ماري لوير رايان Marie-Laure Ryan حول "تحول الإشارة إلى نوع" القارئ- المروي عليه، يحتاج إلى التصويب(١٩٩٩: ١٣٤).

(٥٧) لقد لاحظت من قبل ظاهرة مشابهة في مفتتح رواية ميشيل بوتور "التحول"، وفي قصة كورتاثار "جرافيتي". إن اللغة الإنجليزية لا تكشف عن نوع المتحدث بسهولة. وبمصطلحات بيردسلي، هي لا تكشف عن الإشارة المرجعية العامة لنوع المتحدث(١٩٧٧: ١١٧). ومن الملحوظ أن رواية "سفنكس" *Sphinx* لآن جاريتا Anne Garreta (١٩٨٦)، المحكية بضمير المتكلم، لا تكشف أبدًا عن نوع الراوي، وهي خطوة مفاجئة في نص مكتوب باللغة الفرنسية.

ما نتائج ذلك؟ توضح اللغوية سالي ماكونيل جاينيت Sally McConnell-Ginet أن "النحو يعطي طريقة لتوصيل رسالة اجتماعية، يفرضها على الناطقين الذين يكون غرضهم الأساس شيئًا آخر"(١٩٨٠: ١٥). وفي حالة رواية "لو في ليلة شتاء مسافر"، لا يمكن لقارئة حقيقية أن تمضي قدمًا بعد الصفحة الأولى، دون أن تدرك أنه ليس بإمكانها أن تكون مخاطَبة بالكلمات التي تقرأها. ولكي تؤدي النص، سيكون عليها أن تتظاهر أن بإمكانها أن تُخاطَب وكأنها رجل[٥٨]. وتحديدًا، فإنها ستقبل أدوات التذكير وإشارات أخرى إلى "أنت، القارئ" باعتبارها "النوع المذكر"، شكلاً ذكوريًّا يفترض أن ينطبق على كل الكائنات البشرية[٥٩]. ولكي تشعر قارئات هذا

---

(٥٨) على الرغم من أن جوديث فيترلي Judith Fetterly لا تناقش نصوص ضمير المخاطب بالذات، فإنها كانت أول من وصف بشكل شامل، عملية نفي صيغة التذكير، التي تقع عندما تقرأ المرأة. قارن تعليقاتها عن النساء القارئات للقصص الأمريكي، بما أشرت إليه أنا من قبل. تقول: "في مثل ذلك القصص تميل القارئة الأنثى إلى المساهمة في تجربة، هي مستبعدة منها بوضوح؛ إذ يُطلَب منها أن تتطابق مع ذاتية تعرّف نفسها بالتعارض معها، أي يُطلب إليها أن تتطابق مع ما هو ضدها"(١٩٧٧: xii). وتعلق شويكارت بالمثل قائلة: "إن السمة المائزة لعملية نفي صيغة التذكير، هي الاستجابة المنقسمة للقارئة الأنثى. إنها تقرأ النص وكأنها رجل وامرأة في الوقت نفسه. لكن النتيجة هي نفسها في كلتا الحالتين؛ فهي ترسخ وضعيتها بصفتها آخر" (١٩٨٦: ٥٠). ولهذا السبب، تصدمني ترجمة ويفر لكلمة "القارئة" Lettrice بالـ"قارئ الآخر" Other Reader، فهي ترجمة ملائمة تمامًا برغم أنها ليست حرفية.

(٥٩) للحصول على إطلالة حول المناقشات الخاصة بمزاعم التمركز حول القضيب أن "الهو" و"الرجل" هما لقبان دالان على النوع بالنسبة للـ"ضمير"، انظر سميث Smith (١٩٨٥: ٤٨-٥٣) وانظر أيضًا بارون Baron (١٩٨٦، خصوصًا صفحات ١٣٩-١٤١) ولاكوف Lakoff (١٩٧٥، خصوصًا صفحة ٤٣) وماكاي MacKay (١٩٨٣،

النص من النساء الحقيقيات بأنهن مخاطَبات، سيكون عليهن أن يقمن "بعمليات عقلية إضافية لتحويل التفسير الحرفي الذي كان في البداية، إلى تفسير يشملهن"(كراوفورد وشافين Crawford and Chaffin ١٩٨٦: ١٦).

ولكن تحديدًا "هذه العمليات العقلية الإضافية" هي التي قلت بأنها تتولد عن تغير الأداءات الأدبية المتقطعة، ومثيرات التطابق الأخرى. ومن ثم فإن بإمكاننا أن نقول أن القارئة هي في أفضل وضع تلعب فيه وتكسب، تؤدي النص. ستدرك ربما بأسرع صورة، أن النص من أجلها وليس من أجلها في الوقت نفسه، لو استخدمنا عنوان رواية جين رول. وبالطبع، فإن "القارئ المثالي" لهذا النص ولغيره من النصوص الالتفاتية، يمكن أن يكون امرأة أو رجلاً من الوجهة البيولوجية، طالما تتبنى أو يتبنى هذا الموقف المزدوج، موقف التطابق وعدم التطابق.

هذا الموقف ضروري جدًّا لـــ"أداء" كالفينو، ولفهم النموذج الأوسع في الرواية، الخاص بادعاء أن بنية الرواية تتناقض، ليتأمل قراؤها علاقات الجنسين (هو نموذج تفشل فيه مسألة تطابق القارئ، ونموذج يفتح وعينا على ما يقوله كالفينو عن العلاقات المعاصرة بين الرجال والنساء. ومن الضروري أن أعود إلى مزيد من الاقتباسات التي اخترتها، لتوضيح ما أعتقد أنه مقصد كالفينو الحقيقي). لقد أشرت من قبل إلى أنه برغم أن "الأنت" قد تُركَ من دون اسم على طول الرواية، فإنه قد لُقِّب في موضع معين بما يشير

خصوصًا صفحة ٣٩) وماكونيل جاينيتMcConnell-Ginet (١٩٧٩، خصوصًا صفحات ٧٨-٨٠) ومارتيناMartyna (١٩٨٣).

إلى نوعه: "القارئ"، أعني في موضع تقديم القارئة المؤنثة، فحينما يحدد الراوي المستهلكة المؤنثة في المكتبة بأنها الـ "قارئة"، يخصص "أنت" ما تبقى من الرواية للـ"قارئ". "وهكذا يجعلها القارئ الآخر مدخلاً سعيدًا في مجال رؤيتك، أنت أيها القارئ، أو بالأحرى في مجال انتباهك"(١٩٨٠:٢٩، ١٩٧٩: ٢٩) وعلى الرغم من أنه من البداية، لم يكن من الممكن لغويًّا تجنب الإشارة إلى جنس "الأنت"، فإن كالفينو "يدحض" الممارسة العادية التي تستخدم المفرد المذكر على اعتبار أنه يشمل الجنسين: كلمة *lettore* مفرد يشير إلى أي قارئ، وذلك من خلال استخدامها فقط في اللحظة التي يمكنه فيها أن يقدم الوزن المماثل لاسم مؤنث. ولا يعني هذا الإشارةَ إلى أن الحبكة المحددة للرواية، القائمة على مطاردة التعدد الجنسي، هي أقل تعددية في الجنس بحال، وإنما يعني تقديم الدليل على أن القراء يجب أن ينتبهوا، بشأن أخذ هذه الحبكة على وجهها الاسمي.

وكما أن كل قضية فيما يبدو، ترتبط بالقراءة، فإن هذه الرواية المتأملة لذاتها إنما تنعكس في الحقيقة على قرائها من النساء. إنني أشير إلى خطاب الراوي المباشر إلى القارئة Lettrice ، أو القارئ الآخر، في الفصل السابع من القصة الإطار:

> **ماذا تشبه أيها القارئ الآخر؟ آن الأوان لهذا الكتاب المكتوب بضمير المخاطب أن يخاطب نفسه، فلا مجال لأن يخاطب الأنت العام المذكر، ربما يخاطب أخًا أو ثنائية أنا منافقة، لكن مباشرة لك أنت، يا من ظهرت بالفعل في الفصل الثاني، في صورة ضمير الغائب، اللازم للرواية لكي تكون رواية، لكي يحدث شيء بين ضمير المخاطب المذكر وضمير الغائب**

المؤنث، لكي يتشكل شيء ما، أو يتطور، أو يتدهور وفقًا لمراحل الحدث الإنساني.(١٩٨١: ١٤١، ١٩٧٩: ١٤٢)

إن مجادلة الراوي هنا حول بناء علاقة ما، يتأبى على المنطق اللغوي للشخص النحوي، الذي رأينا بينفينيست يؤكد أنه لا يمكن أن يقع إلا بين "أنا" و"أنت". وتصبح صحة موقف بينفينيست، وتناقض مزاعم الراوي، أشد وضوحًا لو نظرنا في متابعة هذه القطعة، التي يشرح فيها الراوي دوافعه. وأنا الآن أستشهد بقطعة كاملة كنت قد استشهدت بها من قبل جزئيًّا:

هذا الكتاب كان حريصًا حتى الآن أن يظل مفتوحًا على القارئ الذي يقرأ إمكانية التطابق بينه هو نفسه وبين القارئ المرسوم (في الرواية). لهذا السبب لم يُعْطَ اسمًا، وهذا ما يجعله مساويًا بشكل آلي لضمير غائب، لشخصية (بينما بالنسبة لك أنت، بصفتك ضمير غائب، اسمًا كان لابد من إعطائه، لودميلا) .. وهكذا ظل ضميرًا، في الحالة المجردة للضمائر، التي تتلاءم مع أي صفة، ومع أي فعل. دعنا نرى أيها القارئ الآخر، إذا كان بإمكان الكتاب أن ينجح في رسم بورتريه حقيقي لك، بدءًا من الإطار، وانتهاء بوصفك من كل جانب، وتأسيسًا لحدود شكلك. (١٩٨١: ١٤١-١٤٢، ١٩٧٩: ١٤٢-١٤٣).

وكما أُشيرَ بالفعل، فإن الراوي يجادل بأن عدم إعطاء اسم للـــ"أنت"، ينشّط تطابق القارئ الفعلي مع القارئ المرسوم. غير أن لودميلا قد أُعطيَت اسمًا، وهو ما يشير ضمنًا إلى أنه لم يكن من المقصود تطابق القارئ الفعلي معها. والمفارقة في هذه الصفحة بالطبع، أن الراوي يضع هذا الجدال في

صورة تنعش القارئة Lettrice، من خلال الحديث إليها، وتضفي طابعًا موضوعيًا على القارئ Lettore من خلال الحديث عنه[٦٠].

وفي ما تبقى من هذه القطعة يقدم الراوي أشد مزاعمه زيفًا على الإطلاق: "لكي يصبح خطاب ضمير المخاطب رواية، مطلوب على الأقل اثنان من "الأنت"، متمايزان ومترافقان، يخرجان من زحام الـ"هو" والـ"هي" والـ"هم""(١٩٨١: ١٤٧، ١٩٧٩: ١٤٨). ولكن على الرغم من التساوق البادي بين الاثنين، القارئ والقارئة، فإن هذه ببساطة ليست الحالة التي تحكى فيها الرواية لاثنين من "الأنت". فالقارئة لا تخاطَب مباشرة إلا بالشكل المفرد في ثلاثة مواضع من الرواية؛ كلها في الفصل السابع، واثنان من هذه الإشارات في صفحات بلا محتوى قصصي. وهناك صفحتان أخريان بضمير مخاطب حقيقي في صيغة الجمع، الأولى عندما يصير القارئ والقارئة عاشقين(١٥٤) والثانية عند نهاية الرواية تمامًا، إذ يكونان في

---

(٦٠) رغم أنه يبدو للوهلة الأولى أن الراوي يريد إضفاء الموضوعية على القارئة، وذلك من خلال التحديد (أي بعكس إبقائها في الحالة المجردة للضمائر)، فإن توجهه إلى إنعاشها يتركز أكثر في توريته لكلمة "إطار" . إن وضعها في الإطار سيعني وضعها لأول مرة داخل قصة القارئ المرسوم؛ ذلك أن القص في هذه الرواية المحددة مع روايات أخرى، هو "الإفريز"، هو الإطار. وأن تضم شخصًا ما إلى قصة بضمير المخاطب، يعني أن تخاطبه أو تخاطبها. وهذا ما يفعله الراوي في النهاية مع لودميللا.

السرير زوجًا وزوجة[٦١]. وهذا المشهد الأخير يقدم دليلاً مناسبًا لمواجهة زعم الراوي المتعلق بالحكي لاثنين من "الأنت":

الآن أنتما رجل وزوجة، قارئ وقارئة[٦٢] [Ora siete marito e moglie, Lettore e Lettrice]، سرير كبير مزدوج يستقبل قراءتيكما المتوازيتين.

تغلق لودميلا كتابها، تطفئ نورها، تضع خلفية راسها على الوسادة، وتقول: "أطفئ نورك أنت أيضًا، ألست متعبًا من القراءة؟

وتقول أنت: "لحظة واحدة، لقد انتهيت تقريبًا من "لو في ليلة شتاء مسافر" لإيتالو كالفينو".

الفقرة الأولى تبث الحياة في القارئة - بعد أكثر من مائة صفحة، منذ المرة الأولى والوحيدة التي خوطِبَت فيها- باستخدام ضمير المخاطب، وهو هنا في صيغة الجمع ("الآن أنتما"*Ora siete* ، "قراءتكما"). ولكن في الجملة

(٦١) لابد لي أن أختلف مع كثير من النقاد الذين يحسبون القارئيْن على قدم المساواة. انظر تاني Tani الذي يشير إليهما باعتبارهما" فريقًا من البوليس السري"(١٩٨٤: ١٣٠). أو هاينس Haines ، الذي يسميهما "روحين تربطهما قرابة"(١٩٨٤: ٤٩). أو أورر Orr ، الذي يصف قراءتهما بأنها "نشاط دينامي يقومان به معًا"(١٩٨٥: ٢١٨). ومن الممكن بالنظر الفاحص إلى النص، اكتشاف أنهما يفعلان معًا أشياء قليلة جدًا. وعلاوة على ذلك فإن صفحات كثيرة تبدو كأنما تشير إليهما معًا: القارئ والقارئة، ولكنها في الحقيقة تتركز على القارئ المذكر. وهكذا يكون لدينا في الغالب صيغة "أنت ولودميلا"(٩١) أكثر من صيغة ضمير المخاطب الجمع الحقيقي. وبعض الأمثلة عند استخدام شكل ضمير المخاطب الجمع الحقيقي، تتحول إلى فانتازيات للقارئة. من ذلك مثلاً حين يتخيل الراوي أنه يقبل لودميلا في مكتب البروفيسير(٧٢).

(٦٢) إن ترجمة أوضح عن الإيطالية قد تكون "زوج وزوجة"، رغم أن ترجمة ويفر ("رجل وزوجة") تؤكد ما أقوله من أن المقصود هو أن يلتقط القراء القضية الأوسع الخاصة بالجنس.

التالية تعود إلى الطابع الموضوعي مرة أخرى، فهي تُكتَب بضمير الغائب ("تغلق لودميللا..") وتعيد الفقرة الأخيرة التركيز بوضوح إلى "أنت" المذكر، كما كان الحال في الغالبية العظمى من صفحات الرواية ("وأنت تقول.."). وهكذا، وبرغم مشهد السرير المزدوج، والمساواة المعلنة في "القراءة المتوازية" في خطاب ضمير المخاطب هذا، الذي يفترض أنه يتطلب اثنين من "الأنت"، متمايز ومرافق، برغم هذا فإن تهميش أحد هذين "الأنتين" محتمل. والحقيقة أنه محتمل لدرجة أنني أسلم بأنه مقصود، حتى يلفت انتباهنا لعدم المساواة بين المخاطبين، تمامًا كما أن الإشارة إلى النوع، وتناقضات التعاقب الزمني، وعمليات الجرد، والتعميمات في الصفحات الأخرى، كلها مقصودة للفت انتباهنا للفجوات المانعة والتشابهات الداعية للتطابق الكامل بيننا نحن أنفسنا وبين "الأنت" المرسومة في النص.

في مقابلة مع جريجوري لوسينتي Gregory Lucente المتخصص في الدراسات الإيطالية، سمح كالفينو بالتسلية على أمل أن "يتمكن الأدب من الانتشار في إيطاليا" (١٩٨٥: ٢٤٨). إن قراءة رواية كالفينو بصفتها التفاتًا، أي على اعتبار أنها خطاب ينادينا بشكل غير مباشر، يأخذنا إلى تأمل فعل النداء نفسه (مَن يُنادَوْن، وكيف تجري مناداتُهم، ومتى يُنادَوْن) إذ يدعونا إلى أن نتأمل أنفسنا بخصوص ممارساتنا القرائية، كما يدعونا إلى أن نكون على وعي بكيفية توصيف العلاقات بين النوعين في اللغة. يقدم كالفينو في المشهد الأخير، محاكاة ساخرة لنهاية روائية فيها ترضيات غائية وزواجية: "وعاشا بعدها إلى الأبد في سعادة". ويجب أن نكون فيما يتعلق بهذه الدعوة الأخيرة للتطابق، على القدر نفسه من الوعي بالذات الموجود في الدعوة الأولى (وأنت تقول"، لحظة واحدة، لقد انتهيت تقريبًا من "لو في ليلة شتاء مسافر"

لإيتالو كالفينو") وذلك من خلال التعرف على مفارقة قراءة رواية كاملة، تدور حول ما يبدو أنه انعدام وجود النهايات، والشعور مع ذلك بالرضا الكامل حول الختام الآن. نحن يجب أن نقرأ قضية المخاطبة بطريقة مشابهة. ربما نود لو آمنّا بأن هذه القصة يمكن أن تكون قصتنا. أو: ربما نود لو آمنّا بأن هذه القصة لا علاقة لها بنا، لأننا لسنا من الذكور، أو حتى لو كنا ذكورًا، فنحن نرفض التطابق مع شخص يتصرف بالطريقة التي يتصرف بها هذا الشخص. ولكننا لا نؤدي نص كالفينو، إلا حين ندرك أن هذه القصة تتحدث إلى "أنت" ما، "أنت" من الذكور، متعدد الجنس، جنسي أحيانًا. وإلا حين ندرك أننا في الحقيقة لدينا بعض الأشياء المشتركة مع هذا "الأنت" (مثل ما يقترب من التواؤم في الجملة الأخيرة).

هذا هو الدرس الذي تعلمته حقًّا، من التأمل في تعارض ردّ فعلي الأول إزاء "لو في ليلة شتاء مسافر" مع تلميذي السابق؛ فقد وددت ألا تكون لي علاقة بأنت المروي عليه عند كالفينو. بينما تطابق التلميذ معه تمامًا، لدرجة أنه شعر بأنه مبتهج بقراءة قصته هو. وقد تأكدتُ من أن تأدية النص، تنطوي على فهم لما يؤدي إلى كل من هذين الدافعين، ومن ثم محاولة الشعور بهما معًا في الوقت نفسه. وفي القلب من هذين الدافعين يقع ضمير المخاطب؛ فقد وددت أنا لو قرأت القصة كما لو أنها استراق للسمع. بينما ود هو لو قرأها وكأنه هو المخاطَب المقصود. وقد قادني موضوع الالتفات إلى تخيل موقف مزدوج، أسمع فيه كلا النمطين من "الأنت" مرة واحدة. وهذا بدوره ساعدني في فهم لماذا يحتمل أن تظهر نصوص كثيرة جدًّا مكتوبة بضمير المخاطَب في أواخر القرن العشرين، في عصر شفاهية ثانوية، سمي أيضًا بعصر ما بعد الحداثة، بالمعنى الموجود عند ليندا هاتشيون Linda

Hutcheon ، معنى" التعبير الواعي بذاته، المتناقض مع ذاته، المدمر لذاته"؛ فالموقف ما بعد الحديث بالنسبة لهاتشيون "إنما يشبه قول شيء، وفي الوقت نفسه وضع علامات اقتباس حول ما قيل، والنتيجة هي إلقاء الضوء، أو "إلقاء الضوء"، التدمير، أو "التدمير"، وهكذا تكون الصيغة صيغة "معرفة ومفارقة (أو حتى "مفارقة"). إن الطابع المميز لما بعد الحداثة، يكمن في هذا النوع من الالتزام الكامل"النشط" بالازدواج أو الازدواجية"(١٩٨٩: ١). إن خطاب الالتفات المزدوج بالضرورة، يساعدنا في تقدير الأداء، في "وضع علامات الاقتباس"، في سماع رسالة "هذا من أجلك وليس من أجلك" المطلوب للـــ"حديث" مع النصوص ما بعد الحديثة التي درستها في هذا الفصل.

الفصل الخامس

التفاعلية

(الحديث بصفته تعاونًا)

في يونية عام ١٩٩٥ نشرت مجلة النييورك تايمز محاكاة ساخرة لميكائيل روبينر Michael Rubiner، عنوانها "تي. إس. إليوت متفاعلاً"، وقد نُشرت إلى جانبها صورةٌ تبدو للوهلة الأولى كأنها حروف استهلالية من مخطوطة قروسطية. ولكن عند الفحص الدقيق، يتبين أن الصورة مكونة من رأس شاعر كبير، معلقة على فأرة كومبيوتر، ويتمتم روبينر قائلاً:

إذن، هيا بنا نذهب

اضغط رقم واحد

أنت وأنا

ثلاثتنا

الرجال فقط

اضغط رقم واحد

حين ينتشر المساء على صفحة السماء

حين ينتشر الصباح على صفحة السماء

حول الظهيرة

كمريض على طاولة عالجه الأثير

هيا بنا نذهب

اضغط رقم واحد

عبر شوارع معينة نصف مهجورة

عبر أسواق مراكش

وعبر البعد الرابع

يتراجع الغمز واللمز عن ليالي السهاد(٦٢)

ورغم أن إعادة كتابة روبينر لقصيدة "أغنية حب لألفريد بلوفورك" ليست نصًا كومبيوتريًا فائقًا، ولا عملاً من أعمال القص النثري، فإنني أبدأ بها هذا الفصل؛ لأنني أعتقد أنها تبدأ بإشارة مؤداها: لماذا قد تعد التفاعلية تمجيدًا للعبة القصص الحواري، ونهاية لها في الوقت نفسه. وهذا هو السبب في دراسة التفاعلية ضمن هذه الدراسة، وإن جاءت في صورة فصل أخير قصير.

ومن ناحية أخرى، فإن تكنولوجيات الكومبيوتر الأخيرة تفعّل "النزوع إلى التبادل"؛ فقول روبينر "اضغط رقم واحد" يذكرنا بأن النصوص التشعبية، التي أُعرّفها مؤقتًا بأنها تنسيق لقاعدة بيانات، ترتبط فيه المعلومات بالموجود على شاشة يمكن الوصول إليها مباشرة، ليس فقط خيارات حاضرة يمكن للقراء أن يختاروا من بينها، وإنما تقدم أيضًا آلية للرد بأكثر الطرق وضوحًا؛

فبمفتاح للتحكم، أو فأرة، أو لمسة على الشاشة، أو عصا للتحكم، يمكن لقارئ فعليٍّ للنص التشعبي، أن يسجل – فيزيقيًا – اختياره أو اختيارها من بين قطع من النص متعددة. وفي كثير من النصوص التشعبية، وإن لم يكن ذلك في نسخة روبينر الورقية، يثير ذلك الاختيار المحدد بدوره استمرارية معينة. إن تشغيل المادة الرقمية لا يؤدي فقط إلى سلسلة من "العروض" statements و"الردود" replies ، وإنما يؤدي أيضًا إلى قراءات إضافية للنصوص، ناتجة عن اختيار قطع مختلفة، ومن ثم خلق متواليات متباينة. والنص التشعبي يسمح للقراء باتخاذ قرارات متعددة بخصوص ما يظهر على الشاشة، بحيث يمكن اعتبار هذا النوع من الحديث – كما اشرت في العنوان الفرعي لهذا الفصل – "تعاونًا" بين أولئك الذين يطورون برنامج الكومبيوتر وأولئك الذين يستخدمونه .

ومن ناحية ثالثة، وللأسباب نفسها، تطرح تكنولوجيات الكومبيوتر قضية ما إذا كان يمكن التفكير في التفاعلية وكأنها جزء من الظاهرة نفسها، تمامًا كما هو الحال بالنسبة للحديث مع الأدب القصصي. من هم المشاركون؟ هل يبدو الكومبيوتر نفسه جزءًا من "القدرة التفاعلية" للمتكلم أو المستجيب؟ وماذا عن مطوّري الأجهزة والبرمجيات؟ في أنظمة النص التشعبي أو ألعاب الفيديو التفاعلية، من أين يمكن الوصول إلى أدوات البرمجة، وهل هناك أية طريقة تسوغ الاحتفاظ بمصطلحات المتكلم والمستجيب، أو الكاتب والقارئ تحديدًا؟ وإذا لم يكن ذلك موجودًا، فإن نتيجة ذلك أنه لا يوجد مسوغ للتفكير في مسألة التبادل بينهما. وماذا عن "النص"؟ حين ننظر مرة أخرى في محاكاة روبينر

الساخرة، هل تنتمي عبارة "اضغط على رقم واحد" إلى العرض؟ أم إلى الرد؟ أم إلى ما سواهما؟ أم إليهما معًا؟ وماذا لو إنتقلنا الآن إلى نصوص فائقة فعلية، نصوص "تخزن المعلومات في شفرات إلكترونية، وليس في علامات فيزيقية على سطح فيزيقي"(لاندو Landow ١٩٩٢: ١٨)؟ ما "النص" الذي يجري تحليله هنا بصفته لونًا من "الحديث"؟ وكما يشير بولتر Bolter، فإن " أجزاء النص لا تقع ببساطة على مستوى إنساني.... فلو أنك أمسكت بقرص مغناطيسي أو بصري وقربته إلى الضوء، لن ترى نصًا على الإطلاق.. هناك مستويات متعددة من التأجيل، بحيث يصعب على القارئ أو الكاتب أن يدرك النص بأي شكل؛ هل النص على الشاشة، أم في ذاكرة الترانزيستور ، أم على القرص؟"(١٩٩١: ٤٢-٤٣). علاوة على ذلك، ومع التقدم في التشغيل الرقمي، فإن بيئات نصوص فائقة متعددة ، هي في الحقيقة بيئات إعلامية فائقة، يجري فيها تزييف الكلمات على الشاشة واستبدالها بصوت أو صورة، أو ربما لا تلعب الكلمات فيها دورًا مفهومًا على الإطلاق. إن تكنولوجيات القرن العشرين وأوائل القرن الحادي والعشرين، التي تخلق "واقعًا افتراضيًا"، أو "تكنولوجيا الغمر" كما تفضل بريندا لوريل Brenda Laurel أن تسميها، تطرح السؤال: هل بإمكاننا أن نسوغ الكلام عن "نص"، بل عن "الحديث" في القصص النثري؟ كثير من الأذكياء كتبوا عن التكنولوجيات التفاعلية، بل إن البعض يركز على كيفية تأثير هذه التكنولوجيات على مقولات الأدب. وقرائي الذين يودون أن يستزيدوا في الموضوع بشكل أكمل وأكثر تكنولوجية، لابد أن يعودوا إلى مراجع

أخرى(انظر خاصة: آرسيث Aarseth ١٩٩٧، ولاندو Landow ١٩٩٧، وموريسي Morse ١٩٩٨، وتيركل Turkle ١٩٩٥)؛ فأنا لست زنانة تكنولوجية، ويفترض أن أكف عن محاولة أن أكون كذلك، بحيث يمكنني مقاربة تكنولوجيات التفاعل على أوسع نطاق ممكن، وفي إطار الكلام عن "الحديث".

وعليه، وبدلاً من القطيعة مع معايير كتابي تمامًا، فإنني أود أن أحصر منظوري مرة أخرى، وذلك بأن أشير إلى أنه برغم ما تتضمنه التكنولوجيا عن مفاهيم مثل المؤلف، والنص، والقارئ، وما إلى ذلك، فإن كثيرًا مما يعد اليوم أدبًا تفاعليًّا، ما زال يشبه شيئًا من قبيل قصة يجلس فيها الشخص أمام الشاشة، يقرأ، ويرى، ويسمع. وحيث إن كثيرًا جدًّا من الأشياء التي تتضمن كومبيوتر، يشار إليها اليوم باعتبارها "تفاعلية"، وحيث إنني لم أصل بعد إلى أي تعريف لـــ"القصة التفاعلية"، فإنني أقترح أن أحصر ملاحظاتي في النصوص التشعبية (الإعلام التشعبي، والأقراص المدمجة، وألعاب الفيديو) التي تنطوي على بنية سردية، أي التي تقدم على الأقل حدثين أو موقفين حقيقيين أو خياليين، في متوالية زمنية ما (برنس Prince ١٩٨٢: ٤). إن دور الشخص المتفاعل مع النصوص التشعبية قد ينطوي على تلاعب بالتمثيل، أو الأحداث، أو تتابع الزمن في السرد. وبينما لا توجد مساحة هنا لحصر كل الأشياء التي آمل أن أستبعدها بهذا التعريف، فإنني سأشير إلى واحد من هذه الأشياء: الأعمال الأدبية المنشورة فيما سبق، والتي تحول إلى أنظمة النص التشعبي، بحيث يستطيع "الطلاب" قراءة العمل، تبحث عن معلومات مساندة عن الكاتب، وفحص المفردات والطبعات: "فاوست في

صيغة النص التشعبي" Faus[1] Hypertext . وفي هذا النمط من النص التشعبي يتلاعب المستخدم بالمعلومات المتاحة حول القصة، وليس بأحداث القصة. ومن ناحية أخرى، فإنني سأضمّن نصوصًا فائقة تتألف صيغتها من قصص أصلية أو منشورة من قبل، بحيث يستطيع "القراء" أن ينظموها أو يعيدوا تنظيمها، أو يكتبوها أو يعيدوا كتابتها.

سأستأنف عملي من هنا، وأختم دراستي بوصف بعض هذه "القصص التفاعلية"، وإلى أي مدى هي "تتحدث". وقد اخترت أمثلتي ورتبتها بحيث تعطي إحساسًا بتنوع النصوص التشعبية، ودور القارئ الذي يزداد تعقيدًا في إنتاج هذه القصص. ومهما يكن من أمر، فإن التكنولوجيات - حتى حين تكون هي موضع البحث - لا يمكن استغلالها على نحو كامل، فهي تعطي طرقًا في متعة الاستجابة، من الكثرة بحيث لا أدعي استنفادها في تنميط الأدب التفاعلي. هناك ببساطة أشياء بالغة الكثرة في الفضاء الإلكتروني. أضف إلى ذلك أن هناك من غير شك عددًا هائلاً من النصوص التشعبية يجري إبداعها وتداولها في الزمن الواقع بين كتابة هذا الكتاب ونشره. وهدفي هنا إذن، هو أن ألقي بعض الضوء على فكرة "الحديث" التفاعلي، من

---

(١) انظر: (or e-mail Otmar.K.Foelsche@dartmouth.edu) *http://schiller.dartmouth.edu/hr/* للتعرف على النصوص الكلاسيكية الألمانية المتعددة في صيغة Annotext ، وهي وسيط متعدد لتدريس النصوص (١٩٨٩ -) جاهز للاستخدام في الماكينتوش مرتبطا بالبطاقة التشعبية. وهناك نصوص معدّة، وقوائم مصطلحات خاصة، ومواد أخرى للاستخدام في مسرحية "فاوست" لجوته، الجزء الأول، و"آلام فيرتر" و *Minna von Barnhelm* لليسينج، و *Die Soldaten* للينز ، من بين أعمال أخرى.

منظور الأدب السردي، وليس من منظور هندسة الكومبيوتر. وقبل الانتقال إلى نماذج القصص التفاعلية التي يجري تداولها الآن، أريد أن أنظر في نص إضافي واحد، يقع – مثل محاكاة روبينر الساخرة – خارج حدود تعريفي، ومع ذلك يعطي نوعًا من الأرضية التدريبية لفهم "حديث" النص التشعبي.

"تجميع" رواية "لعبة الحجلة" لكورتاثر

رواية *Rayuela* لكورتاثر Cortazar ١٩٦٣ (تُرجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٦٦ تحت عنوان *Hopscotch*) وقد قيل إنها أحد أسلاف النص التشعبي[٢]؛ إذ سُمِّيت على سبيل المثال "نص تشعبي أعلى" (*www.duke.edu/eng169s2/group3/dnorris/intro.html*) ، و"نص تشعبي ورقي" (*web.uvic.ca/≈ckeep/hfl0117.html*). وحتى الدارسون الذين لا ينظرون إليها في ضوء النص التشعبي، لاحظوا الدور الفاعل للقارئ فيها، بما يشير إلى أن القراء يشتركون في تجميع الرواية (سيمبكينز Simpkins ١٩٩٠: ٦١). وهي مثل أي رواية أخرى "مطبوعة"، تظهر بين صفحتي

---

(٢) معظم بحوث النص المتشعب ترجع بفكرة التتابع غير الخطي للمادة النصية، إلى مقالة فينيفار بوش Vannevar Bush عام ١٩٤٥ في دورية "أتلانتك مانثلي" *Atlantic Monthly* السابقة على الكومبيوترات الرقمية. وهذه البحوث نفسها تنسب لتيد نيلسون Ted Nelson سكَّ مصطلح "النص التشعبي" hypertext عام ١٩٥٦. وكانت مجموعات بحثية متعددة قد انخرطت في تطوير أنظمة النص التشعبي في ستينيات القرن العشرين وسبعينياته. غير أن أنظمة الكومبيوترات المصغرة لا تظهر حتى ثمانينيات القرن العشرين: "انترميديا" جامعة براون ١٩٨٥، و"البطاقة التشعبية" لأنظمة أبل، و"الروابط التشعبية" للكومبيوترات الشخصية عند شنايدرمان في ١٩٨٧.

غلاف، وقد تحددت صفحاتها (١٥٥ فصلاً في ثلاثة أقسام، حوالي ٥٧٣ صفحة في الترجمة الأمريكية، طبعة أفون بيبر باك). وعنوان الكتاب، مثل كثير من أجزائه الكثيرة المكونة له، يبرز فكرة اللعبة، وإذا أخذنا في الاعتبار الدور النشط المتقطع للقارئ في الرواية، فهي لعبة تتابع الأدوار. ووفقًا للعنوان وصفحة الحقوق، فإن رواية "لعبة الحجلة" تقدم جدولاً للتعليمات يضخم فكرة اللعب التي يقدمها العنوان؛ "فهذا الكتاب بطريقته يتكون من عدة كتب، لكن أهمها كتابان"[٣]، ويقترح الراوي أن يكون الكتاب الأول هو ما يُقرَأ "بطريقة مالوفة"، تبدأ من الفصل الأول وتمضي حتى الفصل ٥٦[٤]، ويضيف الراوي أن الفصل ٥٦ ينتهي بثلاث نجمات صغيرة تعني "النهاية"، فتسمح للقارئ بأن "يتجاهل ما يأتي بعدها بضمير مستريح". ويهذا التعليق يشرعن الراوي الكتاب الثاني الذي يتخلق "بدءًا من الفصل ٧٣، على أن تتبع في تتالي الفصول بعدها الإرشادات الموجودة في نهاية كل فصل". وبعبارة أخرى فإن القارئ عليه أن يكتشف شكل الكتاب خلال عملية القراءة. ومع ذلك فإن الراوي يقدم قائمة بتوالي الفصول "في حالة اللبس أو الزلل". وتنتهي قائمة التعليمات بالإشارة إلى أداة استكشافية إضافية؛ "فكل فصل له رقمه أعلى يمين كل صفحة لتسهيل البحث" (كورتاثار ١٩٧٥: ٥).

---

(٣) من المهم أن نلاحظ أن كورتاثار قد أضاف في الطبعة الإسبانية الثانية جملة بعد هذه الجملة، موضحًا أكثر أن القارئ يفترض أن يختار بين هذين الكتابين. تقول الجملة: ‘‘El lector queda invitado *a elegir* una de las dos posibilidades siguientes:’’ (التأكيد من عند كورتاثار). وهذه الجملة لم تُضف إلى الطبعات التالية من الترجمة الإنجليزية.

(٤) القارئ المتيقظ سينزعج فعلاً، لأن الختام عند الفصل ٥٦ سيعني عدم قراءة حوال ثلث الكتاب، ولن تكون هذه طريقة مألوفة.

ورغم أن رواية كورتاثار يمكن تحليلها تحليلاً مثمرًا، من خلال نظرياتها حول القراء والقراءة[٥]، فإنني أريد أن أحصر هذه المناقشة في الكيفية التي توضح بها رواية "لعبة الحجلة" إجراءات الرد، وهو الشيء الذي تشترك فيه مع معظم النصوص التشعبية. وأول "حركة" تجعل من نص كورتاثار "عرضًا"، هي جدول التعليمات المشار إليه منذ قليل، الذي يطرح هاتين القراءتين ويفترض وجود قراءات أخرى. ولابد للقراء الفعليين حينئذ أن يقرروا أي قراءة منها سيتبعون. وأعتقد أن القراء بغض النظر عن النظام الذي سيتبعونه- أي أن يبدأوا إلى نهاية الفصل ٥٦، أو نظام لعبة الحجلة المفترضة، أو من الصفحة الأخيرة إلى الصفحة الأولى، أو أي بديل آخر – فإن تقليبهم للصفحات يمكن أن يلعب دور "الرد" على المسألة التي طُرحت من جانب راوي النص في مستهل الرواية. ولكي يجري رؤيتها وكأنها "استجابة من نوع ما للمسألة المشار إليها سابقًا"، فإن فعل تقليب الصفحات لابد أن يصحبه وعي بالقيام بذلك، في نظام معين اختاره القراء، حتى لو كانوا يمضون في قراءتهم "بالطريقة المعتادة".

الوعي بالذات فيما يتصل بالنظام الذي يختاره المرء للقراءة، يدعمه وجود رقم الفصل على يمين كل الصفحة. وأرقام الفصول هذه تلعب دورًا مماثلاً للـــ deictics أو "سياق التلفظ" بالمعنى الموجود عند برنس Prince،

---

(٥) يمكن للمرء مثلاً أن يحلل ما بات قطعةً سيئة السمعة، في الفصل ٧٩ ، حول "القراء الإناث" "المحصورات"، و"القراء الذكور" الذين يلعبون دور "المتواطئين" مع المؤلف (٤٠٦).

والذي عرضته في مقدمة دراستي هذه، وهو: "أيُّ مصطلح أو عبارة في التلفظ، **تشير إلى سياق إنتاج ذلك التلفظ**"(١٩٨٧: ١٨، والتأكيد من عندي).

ورغم أن القراء لا يكتبون الكلمات على صفحات "لعبة الحجلة"(على نحو ما يفعلون في بعض أجزاء النصوص التشعبية)، فإن أرقام الفصول "تستدعي" القراء، لتذكرهم بعرض الراوي في جدول التعليمات؛ ذلك أن القراء باختيارهم للنظام الذي اتبعوه في قراءة النصوص المؤلفة فعلاً، إنما ينتجون الكتاب نفسه الذي يقرأونه، على الأقل من وجهة نظر الراوي. إن أرقام الفصول الموضوعة في نهاية كل فصل توجه القراء إلى الفصل التالي في النظام الذي يرشحه الراوي (مثلاً {- ٥٦})، كما أنها بالمثل تذكر القراء جميعًا – أي هؤلاء الذين يردون على التعليمات بالانتقال إلى ذلك الفصل، وأولئك الذين لا يفعلون ذلك – تذكرهم بأنهم مسئولون عن النظام الذي يتبعونه في القراءة. أما الخط الواصل بين كلمتين بالذات فيوحي إلى القراء بأنهم يبنون سلسلة من الفصول في رءوسهم هم، سلسلة تشكل في النهاية الكتاب الذي يقرأونه. وبالطبع فإن بإمكان القراء أن يقرأوا صفحات أي كتاب بأي نظام. غير أن رواية كورتاثار – بتأليف الفصول وكأنها وحدات متناغمة نسبيًا، وبإبرازها لقضية توالي الفصول من خلال التعليقات في جدول التعليمات، وبإمدادها القراء بتذكيرات فورية بالاختيارات التي ينفذونها – إنما تطلب من القراء أن يقصدوا إلى قراراتهم هم بشأن نظام القراءة. والقراء الذين يفعلون ذلك "يتحدثون" مع رواية "لعبة الحجلة".

أود أن أتوقف عند القراءة "الثانية" المطروحة في جدول التعليمات؛ لأنها تقدم بعض الرؤى الإضافية حول "تبادل الأدوار" و"الحديث" في قراءات فعلية للنص التشعبي. إن قراءة رواية "لعبة الحجلة" (والنصوص التشعبية الأخرى) تعني في الأساس القراءة على نحو مختلف. واتباع النظام الذي يقدمه الراوي يؤدي بوضوح إلى زعزعة فكرة التتابع الخطي التي تنتظم عملية قراءة الكتب التقليدية. ومن المؤكد أن التتابع الخطي لا يجري تجنبه بشكل كامل في رواية "لعبة الحجلة"، كما أنه لا يجري تجنبه في النص التشعبي. ولهذا السبب، يطرح لاندو Landow مصطلحي "متعدد الخطوط" و"متعدد أشكال التتابع"، بدلاً من مصطلحي "تتابع غير خطي" و"أشكال غير تتابعية"؛ ذلك أنه يلاحظ أيضًا أن النص التشعبي " برغم عادات القراءة التقليدية، ينطبق على كل {مصطلح مستعار من كتاب بارت Barthes "أس/زد" *S/Z*، ويعني "كتلاً من النص" في إطار نص تشعبي}، فما إن يغادر المرء الحدود الغامضة· لأي وحدة نصية، تُطبَّق قواعد جديدة وخبرة جديدة"(١٩٩٢: ٤)[٦]. وهذا الوصف يلائم تمامًا رواية كورتاثر.

على المستوى المكبَّر للكتاب ككل، لا تبدأ القراءة الحجلية من البداية، ولا تنتهي عند النهاية، ولا حتى تمضي في كل مكان بينهما. إنما يبدأ المرء بالفصل ٧٣، ثم ينتقل إلى الفصل الأول، بعدها ينتقل إلى الثاني، ثم إلى

(٦) انظر أيضًا، واللي Whalley الذي يتحدث عن "أسطورة التتابع الخطي"، أو كيف نحصل في ضوء النص التشعبي، على ما يسمى في النصوص التقليدية "التتابع الخطي الخالص"، بينما يمكن لهذه النصوص في الحقيقة أن تكتب بحيث" تسبح في ذهن القارئ على نموذج من التداعيات غير خطي تمامًا" (١٩٩٣: ٩)

الفصل ١١٦. ويتصفح القراء الصفحات الأخيرة من الكتاب (الفصل ١٥٥) قبل منتصف الطريق عبر متوالية لعبة الحجلة (رغم أن القراء لن يدركوا إلى أي حد وصلوا، إلا بالنظر إلى ما هو مكتوب في جدول التعليمات، وهي النقطة التي سأعود إليها لاحقًا). الفصول من الأول إلى ٥٦ تُقرَأ في الحقيقة على نحو تتابعي(مع فصول أخرى كثيرة تدخل بينها)، ومع ذلك، فإن هناك إحباطات متعددة للتوقع الذي تطرحه لعبة الحجلة. وعلى سبيل المثال، فإن تبديلاً منتظمًا لفصول من الجزء الثالث من الكتاب مع فصول من الجزء الأول، "تقطعه" سلسلة طويلة من الفصول المتأخرة، أو يغيب الفصل ٥٥ تمامًا من هذا الترتيب الثاني. وحتى القراءة على نحو خطي صارم داخل الفصول، تصبح عند هذه النقطة محل شك؛ ذلك أن الانتقال من سطر إلى سطر في الفصل ٣٤ ببساطة لا يؤدي إلى إنتاج معنى (٢٠٢-٢٠٨). وبعد القراءة على هذا النحو للحظات قليلة، يكتشف القراء أن إسقاط كل سطر آخر يخلق سردًا ما ("رواية خرقاء" من النوع الذي تقرؤه صديقة البطل)، وأن ضمّ السطور الساقطة إلى بعضها البعض يخلق سردًا آخر (أفكار البطل بينما يمر بعينيه على الرواية الخرقاء). وبعد أن يصل القراء إلى هذا الاكتشاف، يبقى عليهم أن يقرروا كيف يشقون طريقهم على مدار الفصل؛ فإما أن يقرأوا مثلاً النص الواحد كله ثم يعودوا إلى قراءة الآخر، أو يتابعوا سطورًا قليلة من أحدهما، ثم يعودوا إلى سطور قليلة من الآخر (حاولت قراءة سطرين في وقت واحد، ساعيًا إلى متابعة المتواليتين كلتيهما معًا، ولكن كان لابد من تجنب هذا الأمر بسرعة، لأنني فقط لم أستطع – وأنا أنظر إليهما معًا –

الاحتفاظَ بخط المعنى في أي منهما). وعلى أية حال، فإن النموذج يتحطم عند نهاية الفصل، بينما تنتهي الرواية المقروءة أمام أفكار البطل، وتطالب الفقرة الأخيرة بالقراءة مرة أخرى من سطر إلى سطر.

تطرح القراءةُ الحجلية توقعاتٍ حول العلاقة بين ترتيب الفصول ومحتواها، لا لشيء إلا لتدمِّر ذلك. إن فصول القسم الثالث (وعنوانه "فصول مستهلكة") المقروء في الجزء الأول من المتوالية، هو في الأساس اعتبارات فلسفية، تكاد تشبه النقوش. ولكن ما إن يبدأ المرء في التفكير ، ويكتشف أن هناك نموذجًا للعبة الحجلة (بديل للمحتوى السردي في الفصول الأولى، مع صفحات تأملية في الفصول الأخيرة)، فإنه يكتشف المحتوى السردي، بل يكتشف شخصيات جديدة، في تلك الفصول الأخيرة التي يُفترض أنها زائدة.

وربما يكون التضليل الأهم الذي تطرحه متوالية لعبة الحجلة، والوعي بالذات المصاحب له، هو ما يتصل بـــ "حجم" الكتاب نفسه. وبرغم أن هناك كما قلت، عددًا محددًا من الصفحات بين دفتي كتاب، فإن الرواية من الطول، والفصول من الكثرة، بحيث إن القراء حين يقرأون على ترتيب لعبة الحجلة، لا يعرفون أبدًا في الحقيقة كم من الكتاب قطعوا، وكم بقي أمامهم، من دون اختبار السماع إلى المتوالية الكاملة المكتوبة في جدول التعليمات. وحتى هذا الجدول، هو من الطول بحيث يكون على القراء أن يعيدوا بناءه في ترتيب للأرقام، لكي يتأكدوا أنه يضم كل فصل(وهو – مرة أخرى – الأمر الذي لا يؤديه الجدول). و"نهاية" متوالية "لعبة الحجلة" بكاملها، تكشف للقراء على أوضح نحو، هذه الفكرة الخاصة بمرونة حجم الكتاب، فضلاً عن أهمية دور

القراء أنفسهم؛ ذلك أنها تلعب بالقراء بنج بونج بين الفصلين ١٣١ و ٥٨. وهذا يعني أن سياق التلفظ في نهاية الفصل ١٣١(– ٥٨) ينقل القراء إلى الفصل ٥٨ الذي ينتهي بسياق تلفظ (–١٣١) ينقلهم مرة أخرى إلى الفصل ١٣١.. وهلم جرا. والكتاب لا ينتهي بنهايته هو. ولو استخدمنا مصطلحات "الحديث" نقول: إن النص بصفته عرضًا لا يتوقف أبدًا عن إظهار النزوع إلى رد ما، يتلو هذا العرض. وإن على القراء أن يقرروا في النهاية، تجاهلَ هذه المسألة الخاصة إذا أرادوا أن ينتهوا من قراءة الرواية. ولو استشار القراء قائمة التعليمات فسيجدون ما يلي:

١٣١–٥٨–١٣١.

وفي الإطار الذي أضع فيه النص بصفته "حديثًا"، تشير هذه الوصلة (–) إلى وصول القراء في اللفة الأخيرة إلى العودة من جديد إلى قراءة الفصول، وأن عليهم أن يقرروا التوقف عن إضافة "حلقة" جديدة ، وأن يكفوا عن القراءة، أو ربما يقررون كتابة فصول إضافية.

تمامًا مثل القرار الأول حول "أي كتاب" تقرؤه في لعبة الحجلة، أو القرار الأخير حول كيفية إنهاء محادثة المرء مع الرواية، يجري تصميم القراءة الحجلية بحيث تجعل القراء واعين بمدى التحكم الذي يمارسونه عند القراءة. وأنا أختلف مع تحليلات كتحليل سيمبكينز Simpkins الذي يزعم أن "كورتاثار بادعائه أنه لا يتحكم في القارئ، إنما يحاول أن يستدرج القارئ بحيث يتبع إرشاداته إلى النص" (١٩٩٠: ٦٦). ورغم أنني لا أستطيع أن

أتحدث بثقة إلا عن تجربتي أنا، فإن نظام لعبة الحجلة يدعم إحساسي بالاستقلالية. فما إن أقرر القراءة وفقًا لنظام لعبة الحجلة، سيكون عليّ أن أقرر ما إذا كنت – ومتى – أقرأ العبارتين المقتبستين في الكتاب، التاليتين لجدول التعليمات، إذ ليس هناك توجيهات بخصوص هذين الاقتباسين. كما أنني أتذكر التفكير السابق، حول كون الجسور العقلية التي أقمتها بين الفصول، تتأكد بضرورة وجودي هناك. إن تحديد الفصل القادم في المتتالية، قدم وقفة أمكنني فيها التفكير حول ما قرأته للتو، والتأمل فيما أنا بصدد قراءته. يمكن للمرء من جديد أن يتوقف على أي لحظة في الكتاب، ولكن عملية العثور على الفصل التالي في رواية كورتاثار، يعطي القراء – بشكل آلي- زمنًا لكي يقوموا بذلك. ويمكن للقراء أن ما يأخذوا ما يشاؤون من الوقت حتى يكونوا هناك. والاستجابة لعرض النص بالانتقال إلى الفصل التالي المقترح في المتوالية، يوفر فرصة أيضًا لابتداع طريقي الخاص داخل الكتاب، من خلال التوقف لقراءة أو لإعادة قراءة شيء، إلى جانب سلوك طريق آخر لم "يقترحه" الكتاب. حتى حينما أحاول – على العكس- اتباع التوجيهات بدقة، فإنني – مستعيرًا لعبة الحجلة – أقفز على نحو مباشر إلى المربع الصحيح. أجد نفسي متأملا فيما أقوم به، لا في تحكم الكتاب في أفعالي. والمرات القليلة التي نجحت فيها فعلاً في الانتقال مباشرة إلى بداية الفصل المستهدف، شعرت بقليل من اللذة، لذة أود لو شبهتها بمفاجأة القيام بأداء أدبي على النحو الذي ناقشته في الفصل الأول.

بيد أن هذه اللحظات السحرية، لا يمكن للمؤلف أن يبرمجها بالطريقة التي يمكن بها للأداءات الأدبية أن تفعل ذلك. إن القفز، تمامًا مثل اختيار ألا تقفز، أو ألا تقفز بعد، أو أن تتوقف على جانب الطريق، هو ردٌّ من القارئ. ومن منظور "الحديث" فإن تفاعل القراء مع أجزاء من النص، يجعل من عمل كورتاثار جدًّا أعلى للنص التشعبي، أهم من ربط كورتاثار بالنصوص التعددية (الفصول في رواية "لعبة الحجلة"، والشذرات النصّية lexias في النصوص التشعبية) . دعني أنتقل الآن إلى كيف يأخذ "القراء" ("الزوار"، "اللاعبون") أدوارهم في النصوص التشعبية المختلفة، باختيارهم لمتوالية الشذرات النصية، وبكتابة شذرات نصية جديدة، وبإعادة تصميم عناصر البرنامج الذي ينتج عنه السرد.

"الحديث" التفاعلي بصفته تسلسلاً

القضايا التي تقرأ من خلالها الشذرات النصية – أو الـــــ lexias – وترتيبها في القراءة، هي مسائل – كما في رواية كورتاثار لعبة الحجلة – تمثل جوهر الحديث في كثير من القصص التفاعلية. ففي عالم المواقع الإلكترونية على وجه الخصوص، يتألف نشاط القارئ/الزائر من اختيار الأشياء وترتيبها في تسلسل لتكون جاهزة للقراءة. والمثال النمطي للقصة التفاعلية على شبكة الانترنت هو "شبح محصل الضرائب: قصة تفاعلية" ‘‘Biochip5’s and wdsz06c’s The Phantom Tollbooth Interactive Story’’ والموجودة على موقع *www .geocities.com/Times*

Square/Fortress/2435/phantomtoll-main.html. وهذا الموقع القائم على كتاب الأطفال المحبوب لنورتون جاستر Norton Juster بعنوان "شبح محصل الضرائب" (١٩٦١) يمنح زائريه فرصة أن يلعبوا دور بطل الرواية، وأن يشقوا طريقهم خلال سلسلة من المغامرات (بناء على جزء من الرواية)، بأن يختاروا القيام بأفعال معينة في لحظات محددة. وبمصطلحات "الحديث"، فإن "عُروض" النص التشعبي تتضمن تقديم شذرة ما تحكي جزءًا محددا من الحدث، وتقدم أيقونات اختيارية تؤدي بدورها إلى شذرات محددة. و"ردود" زوار الموقع تتضمن قراءة شذرة ما، واستخدام فأرة الكومبيوتر أو أداة أخرى للإشارة إلى خيار واحد من بين خيارين أو ثلاثة مقدمة في أي نقطة. ويؤدي هذا إلى طرح عروض جديدة تالية من قبل النص التشعبي، وهلم جرا. على هذا النحو سأمضي في وصف هذا النموذج الأول من النص التشعبي وصفًا تفصيليًا، حتى أنسق مصطلحات بين "الحديث" المستخدمة في هذه الدراسة، وبين مصطلحات الحوسبة التفاعلية. والتوصيفات المتتابعة لن تشير إلا إلى الخصائص التي تختلف عن هذا النموذج الأساسي.

أن يشق المرء طريقه في موقع إلكتروني، هي عملية أزعم أنها مألوفة بالنسبة للقراء. ولوْ أخذنا في الحسبان الملاحظة التي أوردها شافي Chafe حول الكتابة والقراءة، فإن العملية تتطلب مصادر موسعة خارج جماعة المستخدمين (١٩٩٤: ٤٣-٤٤). وما إن يشق المرء طريقه إلى صفحة الترحيب في موقع "شبح محصل الضرائب"، يقدم النص التشعبي "عرضه" الأول في شكل تعليق مؤكّد يقول "*انقر على هذا النص لتبدأ القصة*". وهناك

بعدان في هذا العرض يكشفان عن "نزوعه إلى لون من الاستجابة حتى يستمر". البعد الأول هو القوة الندائية لضمير المخاطب، التي تتبدى في هذا النموذج من خلال صيغة الطلب، والبعد الثاني هو الخط تحت الجملة، وهو تقليد من تقاليد النص التشعبي. علامة الخط تحت الجملة تشير إلى أن شذرة نصية أخرى يمكن الوصول إليها من ذلك المكان. وتدعم الرسالة الفعلية القولَ بأن النص التشعبي هو عرض يبحث عن استجابة؛ فباستخدام فأرة الكومبيوتر أو لوحة المفاتيح لتحريك المؤشر - ذلك العنصر التصويري الذي يقول لاندو إنه تمثيل لحضور القارئ في النص (١٩٩٢: ٤٤)- في أي جزء من تلك الجملة التي تحتها خط، سيرى الزوار صورة ليد صغيرة. وأنا أعد ظهور تلك اليد هو رد النص التشعبي على الزائر الذي يحرك المؤشر إلى منطقة يمكن فيها حدوث التبادل. وظهور الشذرة النصية التالية هو رد النص على الزائر الذي يضغط بتلك اليد، وهلم جرا. وبعبارة أخرى، **فإن النص التشعبي يفعّل خاصية الأدوار المتعددة في المحادثة العادية.**

وانتقالة النص التشعبي المحددة التالية تبدأ بفقرة قصيرة تحكي عن ميلو Milo (بطل الرواية) وعن قراره الذهاب إلى "ديكشونوبوليس Dictionopolis .. ودون أدنى فكرة عما هو داخل فيه". وتعلن الفقرة التالية:" أننا حيثما نتوقف من الآن في بقية هذه القصة، سيكون عليك أن تصبح ميلو. وإذا كنت جاهزًا للاستمرار دعنا نمضي في القصة". وهنا يحل محل التوجيه اللفظي الواضح للزوار كيف يأخذون دورهم("انقر على هذا النص لتبدأ القصة") الدعوة اللفظية الضمنية بأن يستمروا في "الحديث"(دعنا نمضي في

..) والتأكيد يشير من جديد إلى أن المسألة المطروحة هي مسألة النقر. وأود أن أشير إلى أن النقر حتى الآن يقوم بدور تقليب الصفحات في القراءة؛ فإذا كنت تريد الشذرة التالية، عليك أن تنقر. غير أن معرفة القادم في النص التشعبي، سيكون أصعب حتى مما كان في رواية لعبة الحجلة. لا "يرى" المرء كم من النص ينتظرنا، أو بالأحرى كم من عُروض النص التشعبي. لا يرى المرء إلا شاشة واحدة في كل مرة(٧).

وما إن يستجيب الزوار بالنقر، تظهر الشذرة النصية "محصل الضرائب الشبحي"، وهذه الشذرة محكية بضمير المخاطب، في الزمن الحاضر: "تجد نفسك وأنت تقود السيارة على خط سريع في الريف، تنظر إلى الخلف، فلا ترى أثرًا لمحصل الضرائب أو لمنزلك". وأولئك الزوار الذين يفترض فيهم التماهي مع "الأنت" تعززهم نهاية هذه الشذرة (فضلاً عن ذلك الجزء من الشذرة النصية السابقة "أنت تتحول الآن إلى ميلو") :"لديك الآن اختيار من اثنين، قُدْ سيارتَك على طول الطريق منتبهًا، أو تَمدَّدْ على ظهرك واسترخِ". وهذه الجملة تتبعها مساحة صغيرة فارغة، ثم:

اختيار ١

اختيار ٢

---

(٧) هناك نصوص تشعبية تسمح برؤية أكثر من شذرة في المرة الواحدة، لكن هذه ليست الحالة التي ندرسها هنا.

والقضية التي يطرحها النص هذه المرة، هي انتقاء الفعل السردي. وخطوة الزوار التالية تتضمن (أ) صناعة اختيار ("قد سيارتك وانتبه جيدًا" أو "تمدد على ظهرك واسترخِ") (ب) تنسيق الاختيار المطروح في الشذرة النصية، مع سياق التلفظ المحدد الذي يشير إلى كيفية الرد: اختيار ١، أو اختيار ٢ (جـ) تحريك المؤشر فيزيقيًّا نحو الاختيار المرغوب فيه (د) تحديد الاختيار فعليًّا من خلال النقر عليه. إذا اختار الزوار الخيار الأول، سينتج النص شذرة نصية أخرى تملؤها مغامراتـ"ك" في ديكشونوبوليس، بما في ذلك العثور على كلب اسمه توك، وشرح ما يسمى سوق الكلمة Word Market، ومقابلة مخلوق يدعى سبيلينج بي Spelling Bee (وكلها عناصر من الرواية في الحبكة والشخصية). والزائر الذي يقرأ الفقرة سيصل إلى خيار ثنائي آخر:"ثق بسبيلينج بي، أو لا تثق به"، ثم تأكيد لأن "الخيار خيارك" يتلو ذلك مرة أخرى اختيار ١، أو اختيار ٢.

ولو عدنا إلى الوراء، واختار زائرٌ الميل إلى الخيار الثاني الأصلي ("تَمَدَّدْ على ظهرك واسترخِ")، سيردُّ النصُّ أيضًا على اختيار الزائر، ولكن بنغمة مختلفة، باحثًا عن إجابة مختلفة قليلاً:"ألا تريد أن تحاول شيئًا جديدًا؟!! لا تتردد Get your fat rear in gear واضغط على مفتاح "رجوع" في لوحة المفاتيح بالضبط فوق الموضع!". وبعبارة أخرى، بدلاً من إعطاء متوالية جديدة في السرد، يُوبَّخ الزائر لقيامه باختيار سيئ، وتُعطى له التعليمات كيف يأخذ دوره، مما يتسبب في مواجهة الخيار السابق مرة أخرى. ولو وضعنا الأمر في صيغة أخرى، فإن الأمر يؤدي إلى شيء يشبه لعبة البنج بونج التي

وجدناها في رواية لعبة الحجلة، بين الفصلين ١٣١ و ٥٨، إذ يبحث موقع " محصل الضرائب الشبحي" عن إجابة تتضمن استمرارًا لعملية "الحديث".

والآلية الفعلية المرشحة لكي يأخذ المرء دوره على هذا المسرح، ليست وضع خطوط تحت الكلام، وإنما سهم "الرجوع إلى الوراء" ‘‘back’’ arrowالموجود في قائمة الاختيارات على معظم مواقع الشبكة، فوق عنوان الموقع الذي تزوره(٨). وهذه النوعية من سياق التلفظ لا تتضمن كلمات على الإطلاق، بل مجرد صورة للسهم، وربما توضع كلمة back إلى جانب السهم. بل إن هناك طريقة أخرى لكي يأخذ المرء دوره، وهي شذرات lexias محددة يمكن الوصول إليها مباشرة باستخدام عنوان إلكتروني ينقلك إلى هذه الجزئية المحددة من النص(٩). وهذا يعني، هنا كما في معظم النصوص التشعبية، أن لدى الزوار اختيارًا لا بخصوص تتابع الفصول فحسب، بل أيضًا بخصوص عملية أخذ الدور نفسها. ويعتمد عدد الاحتمالات على التصميم الفعلي للشبكة (وهو شيء لا يتحكم فيه الزوار)، كما يعتمد أيضًا على "معرفة كيفية استخدام تكنولوجيا الوصول إلى الشذرات.

وحين يختار الزوار الذين يميلون إلى "الاسترخاء"، أن يستجيبوا للمسألة المطروحة بالعودة إلى مجموعة الخيارات السابقة (على المرء أن يعود، أو أن يترك اللعبة تمامًا) فإن ذلك "العرض" السابق من قبل النص

---

(٨) هناك أسهم مشابهة يمكن تصميمها داخل الموقع نفسه.

(٩) يمكن لشذرات ومواقع إلكترونية معينة أن "يشار إليها" بالمؤشر، ومن ثم يمكن الوصول إليها بسهولة في مرة أخرى.

التشعبي سيظهر هو نفسه مرة أخرى، مع فارق واحد، أن السياق الذي اختاروا فيه الاختيار الأول الأصلي(الاختيار ٢) يظهر الآن باللون الأحمر. ورغم أن هذه التفصيلة قد تبدو تافهة (وربما لا يسجلها المستخدمون الهواة للنص التشعبي)، فإنها مهمة بالنسبة لتحليل النص التشعبي بصفته "حديثًا"؛ لأن هذا التغير في اللون يمثل رد النص التشعبي على ما اختاره الزائر في المرة الأولى. وتكنولوجيا الكومبيوتر لا تسمح بلعب أدوار متعددة فحسب، بل تسمح أيضًا "بالرد المحدد" على تعددية الأدوار. فالزوار الذين اختاروا الخيار الأول لن يروا الشاشة أبدًا وهي تقول" لا تتردد Get your fat rear in gear ، ولن يروا الخيار ٢ باللون الأحمر، ما لم يعودوا (إلى النقطة التي يرون فيها الخيار ١ باللون الأحمر) ويختاروا هذا الخيار الآخر.

وتلعب الأدوار المتعاقبة في "قصة شبح محصل الضرائب التفاعلية" وظيفة مشابهة؛ فأحد الخيارين (حيث تكشف "أنت"، البطل، عن رغبة في اختيار فعل) يميل إلى إثارة شذرة ما تسبق الحبكة، ويميل الخيار الآخر إلى انتقاد اختيار"ك"، ويعيد"ك" إلى الخيار السابق لتختار خيارًا آخر أفضل. وإذا عدت إلى الوراء سيكون هناك "أثر" باق من زيارتك السابقة، يأخذ شكل كتابة ذلك الخيار باللون الأحمر. وكما يتكشف من قصة "شبح محصل الضرائب"، فإن هناك ثلاثة اختيارات أحيانًا، وأحيانًا يكون هناك كمية من السرد في الشذرة التي يستثيرها الاختيار "السيئ". وقبيل اختيار إنهاء زيارتك مبكرًا، من خلال توقيع "الخروج"، سيكون أي طريق تسلكه عبر الموقع – أي الاستمرار في "الرد" على "عروض" النص، إذا استخدمنا مصطلحات

"الحديث" – مؤديًا بالزوار جميعًا إلى استخلاص شذرة تروي انتصارك على الأشباح وعودتك إلى البيت؛ وستكمل أنت: "تهانينا إليك"، لقد أكملت "قصة شبح محصل الضرائب التفاعلية" حتى النهاية. وبعبارة أخرى، فإن كل الطرق الممكنة داخل القصة تفضي إلى الشذرة النهائية نفسها.

تمتلك "قصة شبح محصل الضرائب التفاعلية"، تمامًا مثل رواية كورتاثر، عددًا من الشذرات النصية. سينتهي بعض قراء كورتاثر من قراءة كل صفحة بمتابعة نظامهم الخاص (تذكّر، لا كتاب الراوي الأول، ولا كتابه الثاني، يقود في الحقيقة إلى قراءة كل صفحة) ، كما أن بعض زوار موقع "شبح محصل الضرائب"، يمكنهم بالمِثل أن يكتشفوا، كيف يختارون الخيار الذي يسمح لهم برؤية كل شذرة نصية. ولكن بغضّ النظر عن النظام الذي تقرأ به رواية "لعبة الحجلة"، ستكون الكلمات على الصفحة هي نفسها الكلمات، برغم أنها بطبيعة الحال قد تعطي دلالة مختلفة لقارئ ما، اعتمادًا على الزمن الذي تُقرَأ فيه. غير أن ما يُرَى قد يتغير، ولو مجرد تغير طفيف، اعتمادًا على اختيارات زائري موقع "شبح محصل الضرائب". وأنا أحاول أن أستوضح هذه النقطة إلى أبعد حد، لأن تكنولوجيا النص التشعبي – برغم أن التغيرات ودلالتها في هذا المثال المحدد، ربما تكون تافهة – تسمح لردود الزوار/ القراء بأن تترك أثرها فيما يظهر على شاشة الكومبيوتر. وهذا بطبيعة الحال أحد أسباب تسميتها نصوصًا "تفاعلية".

وهناك سمة أخرى في "قصة شبح محصل الضرائب التفاعلية"، أود الإشارة إليها، لأنها سمة نمطية جدًا في كثير من القصص التفاعلية، على

الأقل الموجودة على شبكة الانترنت. تعلن صفحة الترحيب عن العنوان، وتدعو الزوار إلى التوجه إلى المسألة المطروحة بأن ينقروا للبدء في القصة، كما تدعو الزوار أن يكتبوا إلى مصممي الموقع، وتضع أمامهم عنوانين على البريد الإلكتروني. ورغم أنه لا يشار إلى الطابع المحدد للاستجابة المطلوبة، فإن هذين العنوانين يلعبان دور توجيه الدعوة إلى التفاعل بين مصمم الموقع والزائر، "الكاتب" و"القارئ". واقتراح التفاعل هذا يمكن التفكير فيه، وكأنه مجرد نسخة محدّثة من أي قارئ يكتب إلى المؤلف – هنريو Henriot الذي يكتب إلى بوتور Butor على سبيل المثال – ذلك أنه يقع في دائرة أخرى من دوائر الاتصال. ولكن حيثما تكون هناك وصلات ساخنة (وصلات يمكن الوصول إليها على الفوْر من خلال الشاشة التي ينظر إليها المرء) إلى صفحات شخصية لمصممي الموقع الإلكتروني، كما في هذه القصة وفي كثير غيرها من القصص على شبكة الانترنت، يصبح التفاعل بين "المؤلف" و"القارئ" أكثر مباشرة، وتصبح مسألة حدود "النص" أكثر تعقيدًا. والنموذج التالي الذي سأقدمه، يحدد التعقيدات الناتجة عن "الاتصال" المدعو إليه بين المصممين، والزوار، والـ"قصة" نفسها.

الحديث التفاعلي بصفته كتابة مشتركة

يتلقى زائرو موقع "قصة جاف و بيلوسو التفاعلية" "Gav and Peloso's Interactive Story" (*http://www.nuc.berkeley.edu/≈gav/wayfarence/welcome.html*) عرضًا ببعض المعلومات

الاستهلالية على صفحة الترحيب في الموقع الإلكتروني، وهي صفحة تشير إلى كيفية اختلاف هذه القصة عن قصص من قبيل قصة" شبح محصل الضرائب". وكما في أي نص تشعبي، يكون لدى الزوار الفرصة للحركة بطرق متعددة. غير أن الزوار هنا مدعوون أيضًا لكتابة شذرات نصية: "هذا اختيار نمط لطيف من القصة(التأكيد من عندهم) القائمة على فكرة "اختر مغامرتك"، حيث يكون من حقك أنت كتابة القصة. تتبع القصة وهي تنمو وتنمو، محتلة ما تحتاج إليه من مساحة أوسع في القرص الصلب، يمكنك حتى أن تأخذ نسخة حرفية من القصة (أي السطور التي تحتها خط، والمكتوبة بخط أزرق)، وأن تعود إليها في تاريخ لاحق لترى كيف تنمو القصة". على هذه الصفحة الاستهلالية يحكى للزوار أيضًا أنَ هذا الموقع كان قد بدأ في ٢١ أغسطس ١٩٩٥، وأنه حاليًّا(بعدها بأكثر من خمس سنوات) يتضمن ١٨١٣٨ حكايةِ (أي في ٥ ديسمبر ٢٠٠٠)، وهذا العدد يتزايد بشكل منتظم على مدار زيارتي للموقع (لسنة ونصف تقريبًا). وبعد تقديم إطلالة موجزة عن الموقع، أود أن أركز على ما يُدعى الزوار فعلاً إلى فعله أو عدم فعله، أي على ما يشكّل لعبة "أخذ الدور" في إطار هذه القصة التفاعلية، وخصوصًا إلى أي مدى يمكن أن تعد مثل هذه الخطوات "اشتراكًا في الكتابة".

وبينما كانت "قصة شبح محصل الضرائب التفاعلية" قصيرة وبسيطة بحيث يمكن وصفها في جوهرها وفي كل أجزائها، فإن "قصة جيف وبيلوسو التفاعلية" هي قصة كبيرة بحيث تبدو مراجعة الموقع مراجعة كاملة أمرًا شبه

مستحيل. لقد وصفت بالفعل معظم ما جاء في صفحة الترحيب، التي تتضمن أيضًا روابط تتصل بممول الموقع، وبصفحتي "المؤلفين" اللذين يسميان نفسيهما "المبرمج/ المصمم" (جيف، دارين بليول) و"المصمم المفهومي" (بيلوسو، كريس بيلوسو). وتتضمن الروابط الأخرى صفحة "مكان القصة"، التي توضح كيف يمكن الوصول مباشرة إلى جزء من القصة، حتى يمكنك مثلاً العودة إلى حكاية ما، وفهم كيف تطور موقف القصة منذ زرت الموقع آخر مرة، وكذلك صفحة "دليل كاتب القصة"، التي توضح الخطوط الرئيسية للتسليم بالحكايات. والمساحة الأكبر من القرص الصلب، كما توضح صفحة الترحيب، تشغلها آلاف الشذرات من قصة "المغامرة" هذه. ورغم أنه من الممكن نظريًا تتبع خطوط القصة، فإنه من حيث القدرات الإنسانية أمر مستحيل؛ فهناك شذرات أكثر مما تحتمل هذه القدرات، ويضاف إليها على نحو لا يتوقف. وبالانتقال إلى نواة الموقع، وكيف بدأ هذا كله، سنحصل على كل حال على بعض الإشارات حول نوعيات القصص التي تتكشف، والأهم من هذا بالنسبة لغرضنا هنا، هو كيفية "رد" الزوار.

إن وضع القصة موضع التنفيذ يتضمن تحويلها إلى نص تشعبي، ويتضمن الانتقال إلى زوار من أولئك الموصوفين في قصة " شبح محصل الضرائب". وتحتوي صفحة الترحيب على "عرض" استهلالي يقدمه النص التشعبي – "إذن، ابدأ القصة!" – أي من خلال صيغة الطلب، ومن خلال الخطوط تحت الكلمات، وهو ما يشير إلى أن على الزوار أن يردوا بالنقر.

والخطوة التالية للنص التشعبي تقدم نصًا قصيرًا مع صورتين، على الشمال ما يبدو أنه باب ينفذ بعض الضوء من أسفله، وعلى اليمين كرسي بأزرار وسلك كهربائي. ونقرأ النص:

قصتنا تبدأ..

أنت تستيقظ بعد ليلة مضطربة لا نوم فيها، جائعًا إلى حد ما، بل مترنحًا. لم ينتبه عقلك اليوم مطلقًا، لكنك قادر على كل حال أن تنتزع نفسك من السرير. ربما تظن أن بعض الكافايين سيقوم بالمهمة. ربما ستستيقظ حينئذ بحيث تتذكر ما كان يُفترض أن تقوم به اليوم، أو على الأقل تدرك أين أنت.

وحين تفرك آثار النوم في عينيك، تصير على نحو غامض مدركًا لما يحيط بك. إنها تقريبًا غرفة للغيار. ليس فيها من الأثاث سوى كرسي وسرير. هناك فقط باب مغلق، يفضي إلى ... نعم يفضي إلى مكان ما بالتأكيد.

ماذا تود أن تفعل؟

<u>ادخلْ من الباب</u>

<u>اجلسْ على الكرسي.</u>(١٠)

---

(١٠) هناك شبه معين في النغمة، والشخصية، والحدث الذي تقدمه هذه الشذرة النصية الأولى، يذكرني برواية جاي مكلنيرني Jay McInerney المكتوبة بضمير المخاطب عام ١٩٨٤ "أضواء ساطعة، مدينة كبيرة" *Bright Lights, Big City*. وكثير من المواقف في "قصة جيف وبيلوسو التفاعلية" تستمر على هذا المنوال؛ الشاب، مدمن الحياة السريعة والمخدرات، يبحث عن مغامرة، يجدها جوفاء ويجد حياته بلا جدوى.. إلخ. غير أنني ألاحظ أن واحدًا من المواقف على الأقل – حيث لا أزعم أنني رأيتها كلها – سرعان ما يكشف أن الأنت البطل امرأة.

وكما في قصة "شبح محصل الضرائب"، تشير الخطوط تحت الكلمات ما يقوم به النص التشعبي من إيعاذ بالرد. ويكشف الزوار عن ميلهم إزاء هذه القضية التي يطرحها عليهم النقر على أحد الخيارين أو الآخر. ولكن على خلاف قصتنا السابقة، سيفضي الخياران كلاهما(وأحيانًا يكون هناك ثلاثة خيارات) في هذه القصة إلى شذرة نصية جديدة لها مضمون سردي، ويؤدي هذا بدوره إلى تقديم خيارات تفضي إلى شذرات نصية جديدة. وهذا يعني أن القصة تتفرع، وكل فرع يؤدي إلى متوالية سردية ما. ويمكن للزوار بالطبع أن يتحركوا "إلى الوراء"، وأن ينتقلوا من ثم إلى فرع آخر باستخدام سهم الرجوع، أو إلى الشذرة النصية التي ناقشناها منذ قليل (وينكشف لهم في الموقع رابط يدعى "مكان القصة"). ورغم أن هناك – مرة أخرى – عددًا نظريًا محددًا من الطرق للحركة داخل الموقع، فإن عدد الشذرات النصية من الاتساع بحيث يصل الزائر الفعلي للموقع إلى انطباع بأنه يخلق قصته الخاصة عبر اختيار متوالية الأفعال التي يختارها.

إذا استمر الزوار في الحركة إلى الأمام من خلال القيام بالاختيار، سيحصلون على شاشة تؤكد انطباع "الذهاب إلى مكان لم يذهب إليه أحد من قبل"، وسيقرأون: "هذا الجزء من القصة لم يوجد! وقد تكتب هذا الجزء من القصة إذا أحببت. وإذا كان الأمر كذلك، املأ الشكل التالي. وإذا لم يكن اضغط على علامة "رجوع" بالمؤشر حتى تعود إلى القصة وتحدد اختيارًا مختلفًا. أو عُدْ إلى صفحة الترحيب وابدأ من جديد". عند هذه النقطة، يكشف النص التشعبي عن نزوع إلى إجابة من نوع مختلف، عارضًا على الزوار

أن يختاروا خطوتهم التالية، من خلال الكتابة فعلاً ، كتابة الخط المستمر للقصة التي كانوا يتابعونها (من خلال الاختيارات السابقة ، كانوا قد اختاروا دورهم من قبل). كيف تأخذ دورًا من هذا النوع، هذا ما يجري وصفه بشيء من التفصيل، سواء من خلال الاستمرار في الشذرة النصية التي اقتبسناها من قبل، أو من خلال الرابط المشار إليه من قبل باسم "دليل كاتب القصة". والدليل يتضمن – بالإضافة إلى المعلومات التقنية، مثل استخدام الضغط على رجوع مرتين للإشارة إلى فقرة جديدة، أو عدم محاولة ترك رابط ما إلى موقع آخر – معلومات قانونية ("كل شيء خاضع لملكية دارين بلويل وكريس بيلوسو، يفعلان به ما يشاء عقلهما الشيطاني، ولا شيء هنا شخصي")، واقتراحات أسلوبية ("اجعلها واقعية"، "لا تصور الجنس المقابل رءوسًا فارغة أو كتلاً من الرغبة"، "لا تتناقض مع الروابط السابقة"). واقتراحان من هذه الاقتراحات خصوصًا يتصادمان مع التفاعلية: "التزم بالنوع الأدبي"، و"اختيارات القراء". تحت الاقتراح الأول، ينصح مصممو الموقع الكتابَ المشاركين المحتملين بأن يكتبوا الكمية الصحيحة، لا أكثر مما ينبغي ولا أقل مما ينبغي، والأهم من هذا أن يستمروا في الصيغة السردية باستخدام ضمير المخاطب والفعل المضارع. وحول هذه الصيغة، يعلق جيف قائلاً: "ربما يومًا ما، سأبدأ خطًّا قصصيًّا جديدًا. أما هذا الخط فمكتوب بضمير المخاطب وبالفعل المضارع، لجعل الأمر يبدو وكأن القصة تحدث لك وتحدث الآن. وهذا يعني ألا تكتب " فتحتُ التابوت" مكان "أنت تفتح التابوت". والشيء نفسه عند بدء الخطوط الإرشادية حول كيفية تأطير "اختيارات القارئ" التي

يجب أن تظهر في نهاية الحكاية، إذ يقترح جيف من البداية الفعل الذي "يمكن للقارئ أن يأخذه". ويصرح بهذا قائلاً:

اختيار جيد: ابحث عن معطفك الجلدي المفخخ

اختيار سيء: تجد معطفك الجلدي المفخخ

قد يستهتر المرء بهذه النغمة المتحذلقة أو بهذه الأمثلة الساذجة، غير أن قرارات جيف السردية تدعو القارئ – كما رأينا في الفصل السابق وفي أمثلة سابقة من النصوص التشعبية – إلى التطابق بطريقة لا يمكن للكتابة في صيغ أخرى أن تنجزها. وعلاوة على ذلك، فإن عدد الكتاب الحقيقيين المساهمين في هذا الموقع الإلكتروني يؤكد أن هذه الصيغة تحض على الاستجابة. وفي جزء أخير من "دليل الكاتب"، يكون الزوار مدعوين لإرسال إميلات في حالة لو أرادوا المساهمة على نحو أكثر اكتمالا، أي لو أرادوا أن يقطعوا مع هذا النموذج ويدخلوا اختيارات إضافية، أو صورًا، أو ألوانًا أخرى، أو روابط لمواقع إلكترونية أخرى، أو روابط دورية.

إن "الرد" في صورة كتابة حكاية، أمرٌ مهم بالنسبة لفكرتي عن "الحديث"، ليس فقط لأنه يمثل نوعًا آخر من "الدور" الذي يمكن للزوار أن يأخذوه، بل أيضًا لأن من الضروري أن نفهم أن له إسهامًا يفوق عملية تتابع الأحداث. وعلاوة على ذلك، فإنه يترك أثره في أفكارنا حول "المؤلف" و"النص" و"القارئ". فما إن يؤلف الكتاب الزوار المتشاركون حكايتهم، يستمر التفاعل، ولو في غير الصيغة اللحظية التي رأيناها حتى الآن. يضع الزوار حكاياتهم على الموقع، ثم يكون بإمكانهم مغادرة الموقع، أو العودة إلى بدايته،

أو العودة إلى الخط من أوله. وإذا ردوا بالكتابة، سيكون عليهم أن يتأكدوا في وقت لاحق ليكتشفوا ما إذا كان النص التشعبي قد رد على حديثهم، أي ليروا ما إذا كانت حكايتهم قد استوعبت ضمن القصة التفاعلية، وما إذا كان آخرون قد استجابوا لحكايتهم بكتابة حكايات إضافية.

ومن المؤكد أن المصممين والمشرفين الأصليين على هذا الموقع، يحتفظون بدور تأليفي معين؛ نظرًا لأنهم يراجعون كل الشذرات النصية الإضافية المحتملة وانطلاق واضعيها من الخطوط الأساسية. ومع ذلك، فأنا أسلم بأن "قصة جيف وبيلوسو التفاعلية" تأخذ "التبادل" إلى مستوى جديد؛ فمؤسسو هذه القصة يرحبون بأجزاء جديدة من النص، وبردود الأفعال، وبالاقتراحات حتى حول تصميم الموقع. والأغلبية الكاسحة من آلاف الشذرات النصية في الموقع، كتبها زوار للموقع، لا مصمموه الأساسيون. وتعترف الشذرات النصية بفكرة الكتابة المشتركة من خلال الإظهار العلني للأسماء (الكودية أو الحقيقية) والعناوين الإلكترونية (إذا رغبوا) للناس الذين دخلوا في الحكاية من قبل بالنص الذي كتبوه. إن وضع العناوين الإلكترونية على وجه الخصوص يدعو إلى الاتصال بين أي زوار وبين الموقع بكتابه المشاركين، ومن المحتمل حتى أن يخلق إحساسًا قويًا بالتعاون بين أولئك الذين تفاعلوا مع القصة.

هناك الكثير من الجماعات التي تنتظم اليوم حول قصة في الواقع الافتراضي، وأحيانًا يلتقون عبر موقع إلكتروني أو غرفة دردشة، وأحيانًا يترابطون على نحو أكثر مرونة من خلال اتصال إلكتروني عشوائي. ولقد تَشكَّلَ أوسع هذه الجماعات حول مسلسلات تليفزيونية، حيث يجري تقييم التحول الأخير في الحبكة، أو تقديم شخصية جديدة، أو رحيل شخصية

معروفة، أو يجري التعبير عن رغبتهم في التطورات المستقبلية. كما أن مثل هذه الجماعات صارت وسيلة للنمط الأخير من التفاعل الذي بقيت مساحة لكي أناقشه هنا، إذ لا يتبادل هواة لعبة فيديو معينة مجرد الآراء حول اللعبة، بل يتبادلون أيضًا قطعًا فعلية من تصميمها. وسأعود إلى هذا النمط من التفاعل الجماعي بعد تقديم فكرة عن "الحديث" في ألعاب الفيديو.

"الحديث" التفاعلي بصفته تصميمًا مشتركًا

لقد بُني موقع "قصة جيف وبيلوسو التفاعلية" بحيث لا يمكن للزوار مباشرةً أن يضيفوا حكايات، أو يحدثوا تغييرات في النص التشعبي، وإنما يتحتم عليهم أن يمرروا اقتراحاتهم عبر المشرفين على الموقع. وهناك اتجاه أحدث في تكنولوجيا ألعاب الفيديو، يأخذ التفاعل إلى أبعد من ذلك، من خلال السماح بالوصول إلى الأدوات الحقيقية في البرنامج لخلق العوالم والقصص، ومن ثم السماح "للاعبين" بأن يتشاركوا بالمعنى الحرفي في تصميم اللعبة. ورغم أنني سرعان ما وصلت إلى نهاية قدراتي الشخصية، فإنني أود أن أشير إلى هذه الظاهرة؛ ذلك أن تكنولوجيا الكومبيوتر في عمومها إذا كانت قد أعطتنا قمة لعبة "الحديث" ونهايتها، فإن هذا التطور على وجه الخصوص يعطينا قمة القمة ونهاية النهاية؛ ففي اللحظة التي يصل فيها حجم صناعة ألعاب الفيديو إلى حجم صناعة السينما في الولايات المتحدة (روثشتاين Rothstein ١٩٩١: ١) لن يكون بإمكاني تقديم أي نوع من الإطلالة على "الحديث" في ألعاب الفيديو. ومن ثم فإنني سأستمر كما فعلت من قبل، في تقديم مثال واحد يلقي بعض الضوء على القضايا العامة.

ومثل كثير من ألعاب الفيديو، فإن برنامج "غير الحقيقي" (الذي أنتجته شركة جي إيه التفاعلية) يتطلب على وجه الخصوص أجهزة كومبيوتر متطورة، للوصول إلى كل أبعاد اللعبة(١١). ويشبهها في التطور إجراءات تحميل اللعبة على أجهزتك بواسطة قرص مدمج. وإذا نجحت في هذه الإجراءات (التي يمكن للمرء أن يحللها في مناقشة أخرى تتركز على ألعاب الفيديو أكثر من مناقشتنا هذه)، سيواجهك النوع الأكثر شعبية في ألعاب الفيديو، وهو " إما أن تَقتُل أو تُقتَل"، ويشار إليه أيضًا تحت عنوان " اخترق واذبح"(تيركل Turkle ١٩٩٥: ١٨١)، يكون فيها دورك هو أن تبقى، بأن تقتل كل كائن يود أن يقتلك. وهناك قصة رجوع تضع سيناريو معيناً عن سبب انخراطك في هذه المعركة المميتة. وأنت مثل أسير في سفينة فضاء، في طريقها إلى مستعمرة عقابية، تصطدم بكوكب غامض. وعندما تخرج من الحطام، ترى مشهدًا دراميًا مذهلاً، فيه السماء والجبال والماء، غير أن معظم النباتات والحيوانات قد خرجت لتقتلك. ولحسن الحظ، فإن بعض المخلوقات التي تصادفها تريد أن تساعدك. والنسخة المعتمدة (إذا لم يعدل المرء من بناء اللعبة، كما سيرد بعد قليل) تنتهي بك وأنت تفر من الكوكب، ولكن في مركبة ليس فيها من الوقود ما يكفي للخروج من مدار الكوكب.

---

(١١) حصلت فهمي المحدود عن "غير الحقيقي" من مقالة عنه (هيرز Herz ١٩٩٨) ومن رسالة إلكترونية واتصال تليفوني مع كثير من هواة اللعبة الموجودين على الانترنت، والذين وصفوا لي خبرتهم في لعبة "غير الحقيقي"، ولكنهم فضلوا عدم ذكر أسمائهم.= =واختياري لـ "غير الحقيقي" كمقابل حتى لبعض أكثر الألعاب شعبية، كما لابد لزلزال أن يفعل مع حقيقة أنها – في حدود علمي على الأقل – اللعبة الأولى الأكثر نجاحًا من الناحية التجارية، مما يجعل إعادة برمجتها أو إعادة تصميمها سهلاً نسبيًا بالنسبة لغير العاملين في البرمجة، بمجرد إدخال أدوات للتحرير.

ورغم أن ما يظهر على شاشة الكومبيوتر، مخالفٌ تمامًا لما يظهر على الشاشة عند الوصول إلى موقع إلكتروني من النوع الذي رأيناه من قبل (لاحظ إضافة صفحات متحركة ومعقدة، وإضافة صوت، وغياب الكلمات المطبوعة) فإن المبادئ الأساسية لممارسة اللعبة، تشبه المبادئ الأستاسية للحركة داخل قصة تفاعلية على موقع إلكتروني، ولو أن أخْذَ الدور هنا يحدث عادة بوتيرة أسرع كثيرًا. تقدم اللعبة "عرضها" في شكل صفحات متحركة وصوت، ويرد اللاعبون باستخدام فأرة الكومبيوتر والنقر بها، ثم ترد اللعبة بمزيد من الصفحات المتحركة والصوت.(يمكن للعبة أيضًا أن تجهز بحيث تُلعَب بعصا للتحكم، أو بمجرد لوحة التحكم). وحضور اللاعبين في اللعبة، لا يحدده سهمٌ أو خطٌّ وامضٌ، وإنما يحدده منظورٌ؛ فما يراه المرء على الشاشة يعرض من منظورك أنت، البطل، بما في ذلك الأشياء المختلفة التي يستطيع اللاعبون أن يؤثروا بها فيما يجري في عالم اللعبة. فمثلاً، وأنت تحاول الهرب من المركبة التي اصطدمت هنا، سترى "مسدسًا للتشتيت"، ويمكنك الاستيلاء عليه (بتحريك الفأرة). ومن الأسلحة الأخرى التي تصبح متاحة لك راجمة صواريخ ومدافع. وحين تنقر عليها لتطلق النار، تستجيب اللعبة بصورة وصوت رصاصة سريعة أو صاروخ، يتبعهما مؤثرات حاضرة على ما تستهدفه أيًّا كان. وإطلاق النار في وادٍ ضيق سينتج عنه صورة مختلفة وصوت مختلفة عن إطلاق النار داخل مبنى. إن مبادئ الأدوار المتعددة، والردود المحددة من لاعبين محددين على لاعبين محددين آخرين ليست هنا فعالة فقط، وإنما فعالة بدرجات متعددة من الأحجام. و"درجات

التفاعل" هذه تصبح عناصر إضافية للتفاعل بين اللاعبين واللعبة. وعند أخذ الدور الذي يتضمن الضغط على مفاتيح لفتح لائحة الاختيارات، يمكن للاعب ما أن يغير بعض جوانب الأبعاد البصرية والسمعية في عالم اللعبة، فضلاً عن الشخصيات الموجودة في اللعبة. وباستخدام لائحة الاختيارات نفسها يمكن للمرء أن يغير السرعة التي يجري بها "الحديث" أو أخْذ الدور. وإذا أخذ اللاعبون دورًا يتضمن تقليص سرعة الفعل، ترد اللعبة ليس فقط بتزويد عنصر البطء، بل أيضًا بإضافة أطر لتسهيل الحركة. وهكذا، يكون وصولي إلى ألعاب فيديو كهذه، بمثابة وصول إلى ذروة فكرة "الحديث".

وأنا أؤكد أن ما وصفته حتى الآن يدخل في إطار "الحديث"؛ لأن المبدأ الأساس في أخْذ الدور مبدأ فاعل، وإن كان بدرجة من الاستجابة يراها البعض تتجاوز ما وصفته في نموذجي، نموذج التفاعل الإنساني وجهًا لوجه. ومن ناحية أخرى، فإن وصولي إلى ألعاب مثل "غير الحقيقي" ''Unreal''، بصفتها نهاية لعبة القصص الحواري، يأتي من جانب من التجربة مختلف؛ فعبر جزء من السوفت وير يسمى ''Unreal Ed''، أي محرر مستوى غير الحقيقي، يمكن للاعبين أن يشيروا وأن ينقروا على طريقتهم في إبداع عالمهم بمخلوقاتهم هم. أنت تبدأ بشبكة ثلاثية الأبعاد تستورد بها الأشكال الهندسية، بعدها تستطيع بناء عالمك من خلال إعطاء هذه الأشكال خصائص من قبيل الارتفاع، ونصف القطر، والشفافية، والملمس، وما إلى ذلك. يمكنك أن تملأ العالم الذي خلقته بمخلوقات معادية، أو يمكنك أن تبرمج هذا العالم من أجل معركة بينك أنت نفسك وبين خصوم آخرين من البشر يتحركون في

العالم الذي خلقته. وبتعريف السرد الذي قدمته في بدايات هذا الفصل، فإن "اللاعبين" يتصرفون أكثر بطريقة "المؤلفين" – الذين هم في هذا السياق المشاركون في تصميم اللعبة – ليس فقط بتغيير متوالية الأفعال، وإنما أيضًا بتغيير الأحداث والشخصيات، وطريقة تقديم كل هذا. ومن المحتمل ألا يبقى على حاله سوى الحبكة القائمة على محاولة قتل الخصوم. ورغم أنه قد يكون هناك من منظور برمجة الكومبيوتر، أسباب تقنية للنظر في التنويعات المرتبطة أساسًا بذلك، فإن هذه الحبكة العارية، ليست كافية من منظور أدبي، لتبرير اعتبار نُسخ "اللاعبين" بمثابة "النص" نفسه الذي أحضروه من البداية(١٢).

أعود الآن إلى "الجماعات" التي ذكرتها في نهاية القسم الأخير؛ لأن هذه الجماعات الإلكترونية يمكن أن تتشكل خصومًا يمكنك أن تلعب ضدهم على الانترنت، أو يمكنك أن تتلقى منهم "قِطَعًا" تستخدمها في العالم الذي خلقته (انظر مواقع إلكترونية مثل (*unreal.org* أو *unrealnation. Com*). وفي القلب من ذلك العالم، فإن ترجمة اللغة إلى الشفرة الرقمية للكومبيوتر التي تسمح بإعادة تجميع الشذرات النصية في نصوص تشعبية، تسمح هي

---

(١٢) شرح لي واحد من الإخباريين أنه كان منخرطًا في مجموعة من لاعبي "غير الحقيقي"، صمموا "طائرة" يمكن للاعبين أن يطيروا بها بدلاً من الجري. وهذا لن يتسبب في "إخراج" اللعبة من صيغة "الحديث" التي أقول بها. غير أن هذا الإخباري نفسه قال لي إن له أصدقاء قد استخدموا محرر "غير الحقيقي"، "محرك" اللعبة، لخلق نوع مختلف تمامًا من الخبرة التفاعلية، مثل رحلة افتراضية في نوتردام. ولن يكون لتلك اللعبة في رأيي علاقة سردية بـ"غير الحقيقي"، ولن يكون ذلك "ردًا" على حركة اللعبة الأصلية التي هي "عرض". إنه تفاعل، لكنه ليس ذلك التفاعل الذي يلائم الإطار الذي أطوره في عملي هذا.

نفسها بالمتاجرة في وحوش جديدة، أو مشاهد جديدة من "غير الحقيقي". وأنا أعرض هنا ملاحظتين اثنتين حول هذا النشاط الخاص بالـــ ''Unreal Ed''، والمتاجرة فيما تنتجه به. الملاحظة الأولى: أن التفاعل على الانترنت يمكن أن يقتصر على شكل جديد من الخبرة الإنسانية من النوع الذي تنبأ ماكلوهان بأنه سيتولد عن التكنولوجيا (١٩٨٤: ٣٠٢)[١٣]. والملاحظة الثانية: أن هذا يغير بقوة من مقولات "مؤلف"، و"نص"، و"قارئ"، وعلى نحو لا يمكننا معه أن ننظر في إطار "الحديث" الذي طورته أنا في هذه الدراسة[١٤].

ورغم كمية الأموال والمواهب التي تنفق في سبيل تطوير منتج تفاعلي يجذب جمهورًا أوسع وأعرض، فإن رأي الخبراء والجمهور العام على السواء لا يزال بلا وزن. وفي مقابلة حول واحد من الأفلام التفاعلية الأولى، ما يسمى "انترفيلم" (فيلم "أنا رجلك"، ١٩٩٢، أنتجته شركة Controlled Entropy Entertainment of Manhattan) قال بران فيرين Bran Ferren ، رئيس Associates and Ferren، وهي شركة Long Island التي تطور تكنولوجيا لصناعة الترفيه – قال: "إذا كان ما تحاولون إنجازه هو حكي قصة وتسلية، فأنتم لا تريدون بالضرورة ناسًا يقررون ما يختارون. لهذا السبب

---

(١٣) أنا هنا أشير إلى أن الــ MUDs (المجالات أو الأبعاد القائمة على تعدد المستخدمين multiuser domains or dimensions) والــ MOOs (MUDs of the Object Oriented variety) تقدم بالمثل نوعية جديدة من الخبرة. ولهذا السبب، ولأن هناك مثل هذا العمل الممتع الذي يحاول وصف هذه الخبرة (تيركل Turkle ١٩٩٥، هاينيس وهولمفيك Haynes and Holmevik ١٩٩٨) سأتابع هنا هذا النوع الفني.

(١٤) لتعليقات مفيدة حول كيفية تأثير التكنولوجيا في الهويات الشخصية، انظر تيركل Turkle (١٩٩٥).

لديكم مخرج ومنتج"(نقلاً عن جريميس Grimes ١٩٩٣). ومن ناحية أخرى، يشير دينيسي كاروسو Denise Caruso ، أحد مراسلي النيويورك تايمز لشئون التكنولوجيا، إلى أن ألعاب الفيديو التفاعلية، قد حققت ذلك النجاح التجاري الكبير، لا لشيء إلا لوجود "ناس يقررون اختياراتهم". وكما يقول كاروسو حول هذه النقطة، فإن " أفعالك لها تأثير مادي، يمكن قياسه، تأثير على ما سيجري مستقبلاً. أنت تقوم بشيء ما، واللعبة تستجيب، وأنت ترد على استجابتها. والنتيجة توتر درامي، علاقة عاطفية، مستحوذة، بينك وبين اللعبة، علاقة تشعر أنها حقيقية؛ لأن النتيجة ارتجالية ولا يمكن التنبؤ بها"(١٩٩٦). وما يبدو ضروريًا بالنسبة للتطور المستقبلي في التسلية القائمة على التفاعل– وفقًا لميكي ريبيرو Mike Ribero نائب الرئيس التنفيذي لشئون التسويق في شركة Sega of America – هو استغلال العواطف الأخرى، بجانب التنافس الذي تنبني عليه تقريبًا كل ألعاب الفيديو (نقلاً عن كاروسو ١٩٩٦)[(١٥)].

---

(١٥) من المؤكد أن هناك بالفعل ألعابًا تفاعلية "تستغل عواطف أخرى إلى جانب التنافس" (كاروسو ١٩٩٦). واللعبة التي لابد من الإشارة إليها هنا هي "حفل البراءة" (أنتجها عالم حقيقي)، وفيها يتضمن رد القارئ/ اللاعب تحريكًا لفأرة الكومبيوتر، لا ليؤذي أو يقتل خصمًا، بل ليتلاعب بصور فانتازية مرسومة على المظاريف أو الكروت. وما إن "يعثر المرء على مفتاح" هذه الصور، ينفتح المظروف أو ينقلب الكارت، ويتمكن القارئ اللاعب من قراءة الحلقة الجديدة من القصة. وسرعان ما لاحظت أن من الممكن القول بأن أفعال القارئ اللاعب لا تتضمن – بذاتها ولذاتها – التمثيل، أو الأحداث، أو متوالية الزمن الموجودة في القصة، وهي بهذا الشكل قد لا توائم المعايير التي اعتدت أن أحصر فيها هذا النظر إلى "الحديث" في النص التشعبي. وعلاوة على ذلك، فإن اللعبة تقوم على كتاب جريفين وسابين Griffn and Sabine المنشور من قبل،

إنني أسلم بأن الروايات والقصص التي حللتها في هذه الدراسة لم تفعل سوى ذلك؛ فـ"القصص" الحواري يستغل العواطف من خلال صيغة تخلق استحواذًا بين الأنت والنص. وتنويعة الردود - سواء الإحساس بمسئولية المرور على القصص التي تحافظ على الجماعات في صيغتي عن "الحكي"، أو المساعدة في تمكين الشهادة على الفجيعة في صيغتي عن "الشهادة"، أو أداء دور يمكن للمرء أن يتطابق معه أو لا يمكن في صيغتي عن "الالتفات" - تفضي إلى الإيمان بأن "الحديث" الأدبي ينتج أنواعًا مميزة من المتعة. وتتأكد هذه المتع جزئيًا من إدراك العمل الثقافي الذي تحققه الكتابة والقراءة. وهذه المتع تؤكد لي أن القصص النثري لن يزول في أي زمن قريب منظور.

ثلاثية نيك بانتوك trilogy of Nick Bantock(١٩٩١، ١٩٩٢، ١٩٩٣). وفي هذا السياق أود أن أشير إلى مشروع أسترالي يدعى "Juvenate"، لم يكن شائعًا على نطاق واسع وقت هذه الكتابة، لكنه يستهدف تجربة الألعاب السينمائية وألعاب الفيديو. وبلغة العواطف، فإن "حبكته" الغامضة تتضمن شرحًا لأساطير حول المرض. انظر هاتشينسون Hutchinson ٢٠٠٠.

المراجع

Aarseth, Espen J. 1997. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins UP.

Alazraki, Jaime. 1983. "From *Bestiary* to *Glenda*: Pushing the Short Story to Its Utmost Limits." *Review of Contemporary Fiction* 3: 94–99.

Alcoff, Linda, and Laura Gray. 1993. "Survivor Discourse: Transgression or Recuperation?" *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 18, no. 1: 260–90.

Allen, Robert C. 1992a. "Introduction to the Second Edition: More Talk about TV," 1–30. In Allen 1992c.

———. 1992b. "Audience-Oriented Criticism and Television," 101–37. In Allen 1992c.

———. ed. 1992c. *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*. 2nd. ed. Chapel Hill: U North Carolina P.

Allison, Dorothy. 1992. *Bastard Out of Carolina*. New York: Plume-Penguin.

Atkinson, J. M., and P. Drew. 1979. *Order in Court: The Organisation of Verbal Interaction in Judicial Settings*. London: Macmillan.

Atwood, Margaret. 1986. *The Handmaid's Tale*. Boston: Houghton MiΔin.

Aury, Dominique. 1957. "Notes, le roman, Michel Butor: *La Modification*." *La Nouvelle Revue francaise* 60: 1146–49.

Austin, J. L. 1962. *How to Do Things with Words*. Ed. J. O. Urmson and Marina Sbisa. Cambridge: Harvard UP.

Baker, G. P., and P. M. S. Hacker. 1980. *Wittgenstein: Meaning and Understanding*. Oxford: Blackwell.

Baker, Nicholson. 1992. *Vox*. New York: Vintage.

Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U Texas P.

———. 1986. *Speech Genres and Other Late Essays*. Ed. Caryl Emerson and Michael Holquist. Trans. Vern W. McGee. Austin: U Texas P.

Bal, Mieke. 1985. *Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: U Toronto P.

Baldwin, Peter, ed. 1990. *Reworking the Past: Hitler, the Holocaust, and the Historians' Debate*. Boston: Beacon.

Balzer, Bernd. 1981. "Nachwort." In *Eine judische Mutter*, by Gertrud Kolmar, 163–82. Frankfurt am Main: Ullstein.

Banfield, Ann. 1982. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston: Routledge and Kegan Paul.

Bantock, Nick. 1993. *The Griffin and Sabine Trilogy*. San Francisco: Chronicle.

Barjon, Louis. 1958. "Les Prix litteraires." *Etudes* 296: 92–95.
Baron, Dennis E. 1986. *Grammar and Gender*. New Haven: Yale UP.
Barth, John. 1968. *Lost in the Funhouse*. New York: Doubleday.
Barthes, Roland. 1958. "Il n'y a pas d'ecole de Robbe-Grillet." *Arguments* 6: 6–8.
———. 1966. "Introduction a l'analyse structurale des recits." *Communications* 8: 1–27.
———. 1970. *S/Z*. Paris: Seuil.
———. 1974. *S/Z: An Essay*. Trans. Richard Miller. Preface by Richard Howard. New York: Hill and Wang.
Bauman, Richard, and Joel Sherzer, eds. 1974. *Explorations in the Ethnography of Speaking*. Cambridge: Cambridge UP.
Bayles, Martha. 1999. "Imus, Oprah and the Literary Elite." *New York Times Book Review*, 29 Aug., 35.
Beardsley, Elizabeth Lane. 1973–74. "Referential Genderization." *Philosophical Forum* 5: 285–93.
———. 1977. "Traits and Genderization." In *Feminism and Philosophy*, ed. Mary Vetterling-Braggin, Frederick A. Elliston, and Jane English, 117–23. Totowa, N.J.: Rowman and Allanheld.
Beaton, Roderick. 1994. *An Introduction to Modern Greek Literature*. Oxford: Clarendon.
Behrendt, Johanna E. 1969. "Auf der Suche nach dem Adamsapfel. Der Erzahler Pilenz in Gunter Grass' Novelle *Katz und Maus*." *Germanisch-romanische Monatsschrift* 50: 313–26.
Bell, Bernard W. 1987. *The Afro-American Novel and Its Tradition*. Amherst: U Massachusetts P.
Benjamin, Walter. [1936] 1977. "Der Erzahler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows." In *Gesammelte Schriften*. Vol. 2, ed. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhauser, 438–65. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
———. 1969. "The Storyteller: Reflections of the Works of Nikolai Leskov." In *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. and intro. Hannah Arendt and trans. Harry Zohn, 83–109. New York: Schocken.
Benveniste, Emile. 1966. *Problemes de linguistique generale*. Vol. 1. Paris: Editions Gallimard.
———. 1971. *Problems in General Linguistics*. Vol. 1. Trans. M. E. Meek. Coral Gables: U Miami P.
Biber, Douglas. 1988. *Variation across Speech and Writing*. Cambridge: Cambridge UP.
Birkerts, Sven. 1994. *The Gutenberg Elegies: The Fate of Reading in an Electronic Age*. New York: Fawcett Columbine.
Block, Elizabeth. 1982. "The Narrator Speaks: Apostrophe in Homer and Vergil." *Transactions of the American Philological Association* 112: 7–22.

Boden, Deirdre, and Don H. Zimmerman, eds. 1991. *Talk and Social Structure: Studies in Ethnomethodology and Conversation Analysis*. Cambridge: Polity.

Bogosian, Eric. 1988. *Talk Radio*. New York: Vintage.

Boisde√re, Pierre de. 1957. "Une Revolution qui fait long feu." *Revue de Paris* 12: 170–71.

Bolter, Jay David. 1991. *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum.

Booth, Wayne. 1961. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: U Chicago P.

Botheroyd, Paul F. 1976. *Ich und Er: First and Third Person Self-Reference and Problems of Identity in Three Contemporary German-Language Novels*. The Hague: Mouton.

Bradsher, Keith. 1999. "Talk Show Ordered to Pay $25 Million After Killing." *New York Times*, 8 May, a10.

Brinker-Gabler, Gisela, Karola Ludwig, and Angela Wo√en. 1986. *Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen: 1800–1945*. Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Brison, Susan. 1999. "The Uses of Narrative in the Aftermath of Violence." In *On Feminist Ethics and Politics*, ed. Claudia Card, 200–225. Lawrence: U Kansas P.

Brooks, Peter. 1984. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Vintage.

Brown, Robert, and Marguerite Ford. 1964. "Address in American English." In *Language in Culture and Society. A Reader in Linguistics and Anthropology*, ed. Dell Hymes, 234–50. New York: Harper and Row.

Brown, Roger, and Albert Gilman. 1960. "The Pronouns of Power and Solidarity." In *Style in Language*, ed. T. A. Sebeok, 253–76. Cambridge: MIT UP.

Bruce, James C. 1966. "The Equivocating Narrator in Gunter Grass's *Katz und Maus*." *Monatshefte* 58: 139–49.

Buber, Martin. [1923] 1955. *Ich und Du*. Cologne: Hegner.

Burns, Tom. 1992. *Erving Go√man*. London: Routledge.

Butor, Michel [1957] 1963. *La Modification*. Paris: Les Editions de Minuit.

———. 1959. *Change of Heart*. Trans. Jean Stewart. New York: Simon and Schuster.

———. 1961. "L'Usage des pronoms personnels dans le roman." *Les Temps modernes* 16: 936–48.

Byland, Hans. 1971. *Zu den Gedichten Gertrud Kolmars*. Ph. D. Diss., University of Zurich.

Byrne, P. S., and B. E. Long. 1976. *Doctors Talking to Patients*. London: hmso.

Calvino, Italo. 1979. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Torino: Einaudi.

———. 1981. *If on a winter's night a traveler*. Trans. William Weaver. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.

Camus, Albert. 1956a. *La Chute: recit*. Paris: Librairie Gallimard.

———. 1956b. *The Fall: A Novel*. Trans. Justin O'Brien. New York: Vintage, by arrangement with Alfred A. Knopf.

Capecci, John. 1989. "Performing the Second Person." *Text and Performance Quarterly* 1: 42–52.

Carretta, Vincent. 1995. Introduction to *The Interesting Narrative and Other Writings*, by Olaudah Equiano, ix–xxviii. New York: Penguin.

Caruso, Denise. 1996. "Interactive Media Must Tell a Compelling Story to Draw People In." *New York Times*, 20 May, d7.

———. 1999. "Digital Commerce." *New York Times*, 26 Apr., c4.

Caruth, Cathy. 1993. "Violence and Time: Traumatic Survivals." *assemblage* 20: 24–25.

———. ed. 1995a. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins UP. Originally published as two special issues on "Psychoanalysis, Culture and Trauma" of *American Imago* (1991) 48, no. 1; 48, no. 4.

———. 1995b. "An Interview with Robert Jay Lifton." In Caruth 1995a, 128–7.

— .— 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins UP.

Carvajal, Doreen. 1999. "Exorcising Demons through Fiction: A Middle-Aged Writer Goes from a Trailer to Talk-Show Fame." *New York Times*, 8 Sept., b1.

Case, Sue-Ellen. 1996. *The Domain-Matrix: Performing Lesbian at the End of Print Culture*. Bloomington: Indiana UP.

Chafe, Wallace L. 1982. "Integration and Involvement in Speaking, Writing, and Oral Literature." In Tannen 1982b, 35–53.

———. 1994. *Discourse, Consciousness and Time: The Flow and Displacement of Conscious Experience in Speaking and Writing*. Chicago: U Chicago P.

Chamisso, Adelbert von. [1814] 1975. "Peter Schlemihls wundersame Geschichte." *Samtliche Werke*. Vol. 1: 13–67. Munich: Winkler Verlag.

Chatman, Seymour. 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP.

Cohn, Dorrit. 1978. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton UP.

———. 1989. "Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Borderline Cases." *Journal of Narrative Technique* 19, no. 1: 3–24.

Colin, Amy. 1990. "Gertrud Kolmar. Das Dilemma einer deutsch-judischen Dichterin." In *Literatur in der Gesellschaft. Festschrift fur Theo Buck zum 60. Geburtstag*, ed. Frank-Rutger Hausmann, Ludwig Jager, and Bernd Witte, 247–57. Tubingen: Narr.

Conrad, Joseph. [1902] 1988. *Heart of Darkness. An Authoritative Text. Backgrounds and Sources. Criticism.* Ed. Robert Kimbrough. 3rd ed. New York: Norton.

Cortazar, Julio. [1963] 1988. *Rayuela.* Ed. Andres Amoros. Madrid: Ediciones Catedra.

———. [1966] 1975. *Hopscotch.* Trans. Gregory Rabassa. New York: Avon.

———. 1979. "Gra≈ti." Trans. Laure Guille-Bataillon. *Derriere le Miroir* 234: 1, 3, 6, 8.

———. 1980. "Grafitti." In *Queremos Tanto a Glenda,* 107–11. Mexico City: Nueva Imagen.

———. 1983. "Gra≈ti." In *We Love Glenda So Much and Other Tales.* Trans. Gregory Rabassa, 33–38. New York: Alfred A. Knopf.

Crawford, Mary, and Roger Cha≈n. 1986. "The Reader's Construction of Meaning: Cognitive Research on Gender and Comprehension." In *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts, and Contexts,* ed. Elizabeth A. Flynn and Patrocinio P. Schweickart, 3–30. Baltimore: Johns Hopkins UP.

Culbertson, Roberta. 1995. "Embodied Memory, Transcendence, and Telling: Recounting Trauma, Re-Establishing the Self." *New Literary History* 26, no. 1: 169–95.

Culler, Jonathan. 1981. "Apostrophe." In *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction,* 135–54. Ithaca: Cornell UP.

Davies, Russell. 1981. "The Writer Versus the Reader." Rev. of *If on a winter's night a traveler,* by Italo Calvino. *Times Literary Supplement,* 10 July, 773–74.

Delbo, Charlotte. [1965] 1995. "None of Us Will Return." In *Auschwitz and After,* trans. Rosette C. Lamont; intro. Lawrence L. Langer, 1–114. New Haven: Yale UP.

Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. 1986. *Kafka: Toward a Minor Literature.* Trans. Dana Polan. Foreword by Reda Bensmaia. Minneapolis: U Minnesota P.

Dick, Jutta, and Marina Sassenberg, eds. 1993. *Judische Frauen im 19. und 20. Jahrhundert. Lexikon zu Leben und Werk.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

DiMeo, Philippe. 1981. "Celui qui se tient derriere tous ceux qui ecrivent." *Quinzaine litteraire* 346: 11–12.

Doblin, Alfred. [1929] 1961. *Berlin Alexanderplatz: Die Geschichte vom Franz Biberkopf.* Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Doctorow, E. L. 1999. "Quick Cuts: The Novel Follows Film into a World of Fewer Words." *New York Times,* 15 Mar., B1.

Dort, Bernard. 1958. "La Forme et le fond." *Cahiers du Sud: Epreuves du roman* 344: 121–25.

Douglas, Susan J. 1987. *Inventing American Broadcasting, 1899–1922*. Baltimore: Johns Hopkins UP.

dsm-IV. 1994. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. 4th ed. Washington, D.C.: American Psychiatric Association.

Du Bois, W. E. B. [1903] 1961. *The Souls of Black Folk: Essays and Sketches*. Greenwich, Conn.: Fawcett.

Duranti, Alessandro. 1986. "The Audience as Co-Author: An Introduction." *Text: An Interdisciplinary Journal for the Study of Discourse* 6, no. 3: 239–47.

Eichmann-Leutenegger, Beatrice. 1993. *Gertrud Kolmar. Leben und Werk in Texten und Bildern*. Frankfurt am Main: Judischer Verlag.

Ellis, John. 1999. "Prepare to Merge: The Technological Revolution Will Change Almost Everything in Its Path." *Boston Globe Magazine*, 23 May, 12√.

Equiano, Olaudah. [1789] 1995. The Interesting Narrative *and Other Writings*. Intro. and Notes by Vincent Carretta. New York: Penguin.

Estang, Luc. 1958. "Couronnes et bandeaux." *Pensee francaise* 17: 55–57.

Evans, Richard J. 1989. *In Hitler's Shadow: West German Historians and the Attempt to Escape the Nazi Past*. New York: Pantheon.

Faulkner, William. [1936] 1987. *Absalom, Absalom!* The Corrected Text. New York: Vintage.

Feather, John. 1985. *The Provincial Book Trade in Eighteenth-Century England*. Cambridge: Cambridge UP.

———. 1988. *A History of British Publishing*. London: Routledge.

Felman, Shoshana, and Dori Laub. 1992. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge.

Fetterley, Judith. 1977. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana UP.

Flanzbaum, Hilene, ed. 1999. *The Americanization of the Holocaust*. Baltimore: Johns Hopkins UP.

Flint, Christopher. 1998. "Speaking Objects: The Circulation of Stories in Eighteenth-Century Prose Fiction." *PMLA* 113, no. 2: 212–26.

Fludernik, Monika. 1993. "Second Person Fiction: Narrative YOU as Addressee and/or Protagonist. Typological and Functional Notes on an Increasingly Popular Genre." *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik [AAA]* 18, no. 2: 217–47.

———. 1994a. "Introduction: Second-Person Narrative and Related Issues." *Style* 28, no. 3: 281–311.

———. 1994b. "Second-Person Narrative: A Bibliography." *Style* 28, no. 4: 525–48.

———. 1996. *Towards a "Natural" Narratology*. London: Routledge.

Fowler, Virginia C. 1996. *Gloria Naylor: In Search of Sanctuary*. New York: Twayne.

Foy, David W. 1992. *Treating PTSD: Cognitive-Behavioral Strategies*. New York: Guilford.

Frederick, Calvin Je√. 1987. "Psychic Trauma in Victims of Crime and Terrorism." In *Cataclysms, Crises, and Catastrophes: Psychology in Action*, ed. Gary R. VandenBos and Brenda K. Bryant, 55–108. Washington, D.C.: American Psychological Association.

Friedman, Matthew J., Dennis S. Charney, and Ariel Y. Deutch, eds. 1995. *Neurobiological and Clinical Consequences of Stress: From Normal Adaptation to Post-Traumatic Stress Disorder*. Philadelphia: Lippincott-Raven.

Friedman, Norman. 1955. "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept." *PMLA* 70: 1160–84.

Frieze, Irene Hanson. 1987. "The Female Victim: Rape, Wife Battering, and Incest." In *Cataclysms, Crises, and Catastrophes: Psychology in Action*, ed.

Gary R. VandenBos and Brenda K. Bryant, 109–45. Washington, D.C.: American Psychological Association.

Gardner, Eric. 1993. " 'This Attempt of Their Sister': Harriet Wilson's *Our Nig* from Printer to Readers." *New England Quarterly* 66, no. 2: 226–46.

Garfinkel, Harold. 1967. *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cli√s. N.J.: Prentice-Hall.

Garreta, Anne. 1986. *Sphinx*. Paris: Bernard Grasset.

Gates, Henry Louis Jr. 1983. Introduction. In Wilson, xi–lv.

———. 1988. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. New York: Oxford UP.

Genette, Gerard. 1972. "Discours du recit: essai de methode." In *Figures III*, 65–278. Paris: Seuil.

———. 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. Jane Lewin. Ithaca: Cornell UP.

———. 1983. *Nouveau Discours du recit*. Paris: Seuil.

———. 1997. *Paratexts: Threshold of Interpretation*. Trans. Jane E. Lewin. Foreword by Richard Macksey. Cambridge: Cambridge UP.

Gennadius, John. 1881. Preface. In Vikelas 1881b, v–xxiv.

Gerstenberg, Renate. 1980. *Zur Erzahltechnik von Gunter Grass*. Heidelberg: Carl Winter Universitatsverlag.

Gilman, Sander L. 1986. *Jewish Self-Hatred: Anti-Semitism and the Hidden Language of the Jews*. Baltimore: Johns Hopkins UP.

Gnutzmann, Rita. 1983. "La Novela hispanoamericana en segunda persona." *Iberoromania* 17: 100–120.

Goffman, Erving. 1961. *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.

———. 1981. *Forms of Talk*. Philadelphia: U Pennsylvania P.

Goodstein, Laurie. 1998. "Readers Turning to Thrillers Depicting Spiritual Rapture." *New York Times*, 4 Oct., a1.

Goodwin, Charles. 1986. "Audience Diversity, Participation and Interpretation." *Text* 6, no. 3: 283–316.

Goodwin, Charles, and John Heritage. 1990. "Conversation Analysis." *Annual Review of Anthropology* 19: 283–307.

Gordimer, Nadine. 1979. *Burger's Daughter*. New York: Penguin. *Grand Robert de la langue francaise*. 1989. 2nd ed. Montreal: Le Robert.

Grass, Gunter. [1961] 1974. *Katz und Maus: Eine Novelle*. Darmstadt: Hermann Luchterhand Verlag.

———. 1994. "Cat and Mouse." Trans. Ralph Manheim. In *Cat and Mouse and Other Writings*, ed. A. Leslie Willson with a foreword by John Irving, 3–109. New York: Continuum.

Greatbatch, David. 1988. "A Turn-Taking System for British News Interviews." *Language and Society* 17, no. 3: 401–30.

Green, Keith, ed. 1995. *New Essays in Deixis: Discourse, Narrative, Literature*. Amsterdam: Rodopi.

Grimes, William. 1993. "When the Film Audience Controls the Plot." *New York Times*, 13 Jan., c15.

Grimmelshausen. [1669] 1967. *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch*. Ed. Rolf Tarot. Tubingen: Max Niemeyer Verlag.

Gronniosaw, James Albert Ukawsaw. [1770] 1774. *A Narrative of the Most Remarkable Particulars in the Life of James Albert Ukawsaw Gronniosaw, an African Prince, as Related by Himself*. Newport, R.I. [Worcester, Mass.: American Antiquarian Society Readex Microprint, 1959]. Microfiche.

Grossman, Dave. 1995. *On Killing: The Psychological Cost of Learning to Kill in War and Society*. Boston: Little Brown.

Guth, Paul. 1957. "Un Revolutionnaire du roman 1926–57: ou les modifications de Michel Butor." *Le Figaro litteraire*, 7 Dec., 1, 4.

Haines, Claudia Persi. 1984. "The Visible Reader/The Invisible Writer." *Italian Quarterly* 25: 41–51.

Hancock, Ian. 1991. "Gypsy History in Germany and Neighboring Lands: A Chronology Leading to the Holocaust." In *The Gypsies of Eastern Europe*, ed.

David Crowe and John Kolsti, 11–30. Armonk, N.Y.: Sharpe.

Harris, Roy. 1988. *Language, Saussure, and Wittgenstein: How to Play Games with Words*. London: Routledge.

Hartman, Geoffrey H. 1996. *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust*.

Bloomington: Indiana UP.

Havelock, Eric A. 1986. *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven: Yale UP.
Haviland, John. 1986. " 'Con Buenos Chiles': Talk, Targets and Teasing in Zinacantan." *Text* 6, no. 3: 249–82.
Haynes, Cynthia, and Jan Rune Holmevik, eds. 1998. *High Wired: On the Design, Use, and Theory of Educational MOOs*. Ann Arbor: U Michigan P.
Henriot, Emile. 1957. "*La Modification* de Michel Butor." *Le Monde* 13 Nov., 7.
Heritage, John. 1984. *Garfinkel and Ethnomethodology*. Cambridge: Polity.
Heritage, John, and David Greatbatch. 1991. "On the Institutional Character of Institutional Talk: The Case of News Interviews." In Boden and Zimmerman, 93–137.
Herman, Judith Lewis. 1992. *Trauma and Recovery*. New York: Basic.
Herr, Michael. 1978. *Dispatches*. New York: Avon.
Herz, J. C. 1998. "Holding the Reins of Reality." *New York Times*, 25 June, e4.
Hoffman, Ernst Theodor Amadaus. [1814] 1957. "Die Abenteuer der Sylvesternacht."
In *Poetische Werke*. Vol. 1: 305–41. Berlin: Walter De Gruyter.
Holquist, Michael. 1985. "Bakhtin and the Formalists: History as Dialogue." In Jackson and Rudy, 82–95.
Hopper, Robert. 1992. *Telephone Conversation*. Bloomington: Indiana UP.
Hutcheon, Linda. 1989. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.
Hutchinson, Andrew. 2000. "*Juvenate*: Getting Lost in the Interface of Interactive Narrative." Paper given at annual conference of Society for the Study of Narrative Literature, 9 Apr., Atlanta, Ga.
Hymes, Dell. 1962. "The Ethnography of Speaking." In *Anthropology and Human Behavior*, ed. T. Gladwin and W. C. Sturtevant, 13–53. Washington, D.C.: Washington D.C. Anthropological Society.
———. 1974a. *Foundations in Sociolinguistics: An Ethnographic Approach*. Philadelphia: U Pennsylvania P.
———. 1974b. "Ways of Speaking." In Bauman and Sherzer, 433–51. Ingersoll, Earl G., ed. 1990. *Margaret Atwood: Conversations*. London: Virago.
Jackson, Robert Louis, and Stephen Rudy. 1985. *Russian Formalism: A Retrospective Glance. A Festschrift in Honor of Victor Erlich*. New Haven: Yale Center for International and Area Studies.
Jakobson, Roman. 1960. "Closing Statement: Linguistics and Poetics." In *Style in Language*, ed. Thomas A. Sebeok, 350–77. Cambridge: MIT UP.
James, Henry. [1907–9] 1962. *The Art of the Novel*. Intro. R. P. Blackmur. New York: Charles Scribner's Sons.
Janet, Pierre. 1889. *L'Automatisme psychologique*. Paris: Alcan.
———. 1898. *Nevroses et idees fixes*. Vol. 1. Paris: Alcan.
———. 1911. *L'Etat mental des hysteriques*. 2nd ed. Paris: Alcan.

———. 1925. *Psychological Healing: A Historical and Clinical Study*. Vol. 1. Trans. Eden and Cedar Paul. New York: Macmillan.

———. 1928. *L'Evolution de la memoire et de la notion du temps*. Paris: Editions Chahine.

———. [1907] 1965. *The Major Symptoms of Hysteria: Fifteen Lectures Given in the Medical School of Harvard University*. 2nd ed. New York: Hafner.

Johnson, Barbara. 1987. "Apostrophe, Animation, and Abortion." *A World of Difference*, 184–99. Baltimore: Johns Hopkins UP.

Johnson, James Weldon. [1912] 1960. *The Autobiography of an Ex-Coloured Man*. Intro. Arna Bontemps. New York: Hill and Wang.

Jones, Gayl. 1991. *Liberating Voices: Oral Tradition in African-American Literature*. Cambridge: Harvard UP.

Joyce, James. [1922] 1986. *Ulysses*. The Corrected Text. Ed. Hans Walter Gabler, Wolfhard Steppe, and Claus Melchior. New York: Random House.

Jusdanis, Gregory. 1991. *Belated Modernity and Aesthetic Culture: Inventing National Literature*. Minneapolis: U Minnesota P.

Juster, Norton. [1961] 1989. *The Phantom Tollbooth*. Illus. Jules Feiffer. Appreciation by Maurice Sendak. New York: Random House.

Kacandes, Irene. 1990. "Orality, Reader Address, and Anonymous 'You.' On Translating Second Person References from Modern Greek Prose." *Journal of Modern Greek Studies* 8, no. 2: 223–43.

———. 1992. "The Oral Tradition and Modern Greek Literature." Laografia: *A Newsletter of the International Greek Folklore Society* 9, no. 5: 3–8.

———. 1993. "Are You In the Text?: The 'Literary Performative' in Postmodernist Fiction." *Text and Performance Quarterly* 13: 139–53.

———. 1994. "Narrative Apostrophe: Reading, Rhetoric, Resistance in Michel Butor's *La Modification* and Julio Cortazar's 'Gra≈ti.' " *Style* 28, no. 3: 329–49.

———. 1997. "German Cultural Studies: What Is at Stake?" In *A User's Guide to German Cultural Studies*, ed. Scott Denham, Irene Kacandes, and Jonathan Petropoulos, 3–28. Ann Arbor: U Michigan P.

Kaes, Anton, Martin Jay, and Edward Dimendberg, eds. 1994. *The Weimar Republic Sourcebook*. Berkeley: U California P.

Kartiganer, Donald. 1995. "An Introduction to the Last Great Short Story." *The Oxford-American*, May/June: 51–53.

Keele, Alan Frank. 1988. *Understanding Gunter Grass*. Columbia: U South Carolina P.

King, Debra Walker. 1997. "Harriet Wilson's *Our Nig*: The Demystification of Sentiment." In *Recovered Writers/Recovered Texts: Race, Class, and Gender*

in Black Women's Literature, ed. Dolan Hubbard, 31–45. Knoxville: U Tennessee P.

Kleber, Rolf J., Charles R. Figley, and Berthold P. R. Gersons, eds. 1995. *Beyond Trauma: Cultural and Societal Dynamics*. New York: Plenum.
Kleist, Heinrich von. [1808] 1977. "Die Marquise von O . . ." In *Samtliche Werke und Briefe*. Vol. 2, ed. Helmut Sembdner, 104–43. Munich: Carl Hanser.
Kolmar, Gertrud. [1955] 1960. *Das lyrische Werk*. Munich: Kosel-Verlag KG.
———. 1970. *Briefe an die Schwester Hilde (1938–1943)*. Munich: Kosel-Verlag.
———. [1965] 1981. *Eine judische Mutter: Erzahlung*. 2nd ed. Afterword by Bernd Balzer. Frankfurt am Main: Ullstein.
———. 1991. "Zwei Briefe an Walter Benjamin." *Sinn und Form* 43: 122–24.
———. [1959] 1993. *Susanna*. Afterword by Thomas Sparr. Frankfurt am Main: Judischer Verlag.
———. 1997. *A Jewish Mother from Berlin: A Novel; Susanna: A Novella*. Trans. Brigitte M. Goldstein. New York: Holmes and Meier.
Kozlov, Sarah. 1992. "Narrative Theory and Television." In Allen 1992c, 67–100.
Krause, Gerd. 1962. *Tendenzen im franzosischen Romanschaffen des zwanzigsten Jahrhunderts. Nouveau Roman—Traditioneller Roman*. Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg.
Lakoff, Robin Tolmach. 1975. *Language and Woman's Place*. New York: Harper Colophon.
———. 1982. "Some of My Favorite Writers Are Literate: The Mingling of Oral and Literate Strategies in Written Communication." In Tannen 1982b, 239–60.
Landow, George P. 1992. *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
———. 1997. *Hypertext 2.0. Being a Revised, Amplified Edition of Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
Langford, Gerald. 1971. *Faulkner's Revision of* Absalom, Absalom! *A Collation of the Manuscript and the Published Book*. Austin: U Texas P. Laufer, Peter. 1995. *Inside Talk Radio: America's Voice or Just Hot Air?* New York: Carol.
Lausberg, Heinrich. 1960. *Handbuch der literarischen Rhetorik: Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Munich: Max Hueber Verlag.
———. 1998. *Handbook of Literary Rhetoric: A Foundation for Literary Study*. Foreword by George A. Kennedy. Trans. Matthew T. Bliss, Annemiek Jansen, and David E. Orton. Ed. David E. Orton and R. Dean Anderson. Leiden, Netherlands: Brill.
Lawrence, Amy. 1994. "Staring the Camera Down: Direct Address and Women's Voices." In *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*, ed. Leslie C. Dunn and Nancy A. Jones, 166–78. Cambridge: Cambridge UP.

LeClair, Thomas. 1982. "Fiction Chronicle: January to June, 1981." *Contemporary Literature* 23: 83–91.

Ledbetter, James. 1998. "Radio Clash: How Can Public Radio Survive in a Private Market?" Talk given at annual conference of the Modern Language Association, 28 Dec., San Francisco, Calif.

Leiris, Michel. [1958] 1963. "Le Realisme mythologique de Michel Butor." In Michel Butor, *La Modification*, 287–314. Paris: Minuit. Originally appeared in *Critique* 129: 99–118.

Lemish, Dafna. 1987. "Viewers in Diapers: The Early Development of Television Viewing." In *Natural Audiences: Qualitative Research of Media Uses and Effects*, ed. Thomas Lindlof, 33–57. Norwood, N.J.: Ablex.

Leonard, Irene. 1974. *Gunter Grass*. Edinburgh: Oliver and Boyd.

Levin, Murray Burton. 1987. *Talk Radio and the American Dream*. Lexington, Mass.: Lexington Books.

Leys, Ruth. 1994. "Traumatic Cures: Shell Shock, Janet, and the Question of Memory." *Critical Inquiry* 20, no. 4: 623–62.

Lindenberger, Thomas, and Alf Ludtke, eds. 1995. *Physische Gewalt: Studien zur Geschichte der Neuzeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Lively, Penelope. 1982. "Stories and Echoes." Rev. of *If on a winter's night a traveler*, by Italo Calvino. *Encounter* 58: 74–81.

"Longinus." [1927] 1982. "On the Sublime." Trans. W. Hamilton Fyfe. In *Aristotle XXIII: The Poetics. "Longinus," Demetrius*, 119–254. Cambridge, Mass.: Loeb Classical Library.

Lorenz, Dagmar C. G. 1993. "The Unspoken Bond: Else Lasker-Schuler and Gertrud Kolmar in Their Historical and Cultural Context." *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 29: 349–69.

Lottman, Herbert R. 1979. *Albert Camus: A Biography*. New York: Doubleday.

Lubbock, Percy. [1921] 1957. *The Craft of Fiction*. New York: Viking.

Lucente, Gregory L. 1985. "An Interview with Italo Calvino." *Contemporary Literature* 26: 245–53.

Lydon, Mary. 1980. *Perpetuum Mobile: A Study of the Novels and Aesthetics of Michel Butor*. Edmonton: U Alberta P.

MacKay, Donald G. 1983. "Prescriptive Grammar and the Pronoun Problem." In *Language, Gender, and Society*, ed. Barrie Thorne, Cheris Kramarae, and Nancy Henley, 38–53. Rowley, Mass.: Newbury.

Maier, Charles. 1988. *The Unmasterable Past*. Cambridge: Harvard UP.

Mandelbaum, Jenny. 1987. "Couples Sharing Stories." *Communication Quarterly* 35: 144–70.

———. 1989. "Interpersonal Activities in Conversational Storytelling." *Western Journal of Speech Communication* 53: 114–26.

Mann, Thomas. 1947. *Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkuhn erzahlt von einem Freunde*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

Mannheim, Bruce, and Dennis Tedlock. 1995. Introduction. In Tedlock and Mannheim. 1–32.

Markoff, John. 1994. "The Rise and Swift Fall of Cyber Literacy." *New York Times*, 13 Mar., a1.

Maron, Monika. 1986. *Die Uberlauferin: Roman*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

———. 1988. *The Defector*. Trans. David Newton Marinelli. London: Readers International.

Martyna, Wendy. 1983. "Beyond the He/Man Approach: The Case for Nonsexist Language." In *Language, Gender, and Society*. Ed. Barrie Thorne, Cheris Kramarae, and Nancy Henley, 25–37. Rowley, Mass.: Newbury.

Marsella, Anthony J. et al. 1996. *Ethnocultural Aspects of Posttraumatic Stress Disorder: Issues, Research, and Clinical Applications*. Washington, D.C.: American Psychological Association.

McConnell-Ginet, Sally. 1979. "Prototypes, Pronouns and Persons." *Ethnolinguistics: Boas, Sapir and Whorf Revisited*, ed. Madeleine Mathiot, 63–83. The Hague: Mouton.

———. 1980. "Linguistics and the Feminist Challenge." In *Women and Language in Literature and Society*. Ed. Sally McConnell-Ginet, Ruth Borker, and Nelly Furman, 3–25. New York: Praeger.

McHale, Brian. 1983. "Unspeakable Sentences, Unnatural Acts." *Poetics Today* 4: 17–45.

———. 1984–85. " 'You Used to Know What These Words Mean.' Misreading *Gravity's Rainbow*." *Language and Style* 17–18: 93–118.

———. 1987. *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen.

McInerney, Jay. 1984. *Bright Lights, Big City*. New York: Vintage.

McKenzie, D. F. 1976. "The London Book Trade in the Later Seventeenth Century." Chicago: Newberry Library.

McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*. London: Routledge and Kegan Paul.

Miles, Keith. 1975. *Gunter Grass*. London: Vision.

Milton, Sybil. 1992. "Nazi Policies toward Roma and Sinti, 1933–1945." *Journal of the Gypsy Lore Society*, 5th ser. 2: 1–18.

Minow, Martha. 1993. "Surviving Victim Talk." *UCLA Law Review* 40: 1411–45.

Mitchell, Angelyn. 1992. "Her Side of His Story: A Feminist Analysis of Two Nineteenth-Century Antebellum Novels—William Wells Brown's *Clotel* and Harriet E. Wilson's *Our Nig*." *American Literary Realism* 24, no. 3: 7–21.

Mitscherlich, Alexander, and Margarete Mitscherlich. 1967. *Die Unfahigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*. Munich: Piper.

———. 1975. *The Inability to Mourn: Principles of Collective Behavior*. Trans. Beverley R. Placzek. New York: Grove.

Moerman, Michael. 1988. *Talking Culture: Ethnography and Conversation Analysis*. Philadelphia: U Pennsylvania P.

Morrissette, Bruce. 1965. "Narrative 'You' in Contemporary Literature." *Comparative Literature Studies* 2: 1–24. Repr. and expanded in *Novel and Film: Essays in Two Genres*, 108–40. Chicago: U Chicago P, 1985.

Morse, Margaret. 1985. "Talk, Talk, Talk: The Space of Discourse in Television News, Sportscasts, Talk Shows, and Advertising." *Screen* 26: 2–15.

———. 1998. *Virtualities: Television, Media Art, and Cyberculture*. Bloomington: U Indiana P.

Mullen, Carol Ann. 1987. "An Investigation of the Second Person Narrative Address in Works by Camus, Calvino, and F. Barthelme." Senior Honors Essay. Harvard College.

Munson, Wayne. 1993. *All Talk: The Talkshow in Media Culture*. Philadelphia: Temple UP.

Naylor, Gloria. 1988. *Mama Day*. New York: Vintage.

Nesaule, Agate. 1997. *A Woman in Amber*. Harmondsworth, England: Penguin.

Netzer, Klaus. 1970. *Der Leser des Nouveau Roman*. Frankfurt am Main: Athenaum Verlag.

Neuhaus, Volker. 1979. *Gunter Grass*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

Newton, Adam Zachary. 1995. *Narrative Ethics*. Cambridge: Harvard UP.

Nofsinger, Robert E. 1991. *Everyday Conversation*. Newbury Park, Calif.: Sage.

Novick, Peter. 1999. *The Holocaust in American Life*. Boston: Houghton MiΔin.

Ong, Walter J. 1982. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Methuen.

Orr, Marilyn. 1985. "Beginning in the Middle: The Story of Reading in Calvino's *If on a winter's night a traveler*." *Papers on Language and Literature* 21: 210–19.

Otten, Karl, ed. 1959. *Das leere Haus. Prosa judischer Dichter*. Stuttgart: Cotta Verlag.

Passias, Katherine. 1970. "Deep and Surface Structure of the Narrative Pronoun *Vous* in Butor's *La Modification* and Its Relationship to Free Indirect Style." *Language and Style* 9: 197–212.

Peavler, Terry J. 1990. *Julio Cortazar*. Boston: Twayne.

Perrine, Laurence. 1975. "Apostrophe." In *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Alex Preminger. London: Macmillan.

Phelan, James. 1989. *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago: U Chicago P.

Philipsen, Gerry. 1989. "Speech and the Communal Function in Four Cultures." In Ting-Toomey and Korzenny, 79–92.

Picon, Gaeton. 1961. "Exemples du Nouveau Roman." In *L'Usage de la lecture*. Vol. 2: 265–70. Paris: Mercure de France.

Piirainen, Ilpo Tapani. 1968. *Textbezogene Untersuchungen uber "Katz und Maus" und "Hundejahre" von Gunter Grass*. Bern, Switzerland: Verlag Herbert Lang and Cie.

Pingaud, Bernard. 1958. "Je, vous, il." *Esprit* 26: 91–99.

Plumb, J. H. 1982. "Commercialization and Society." In *The Birth of a Consumer Society: The Commercialization of Eighteenth-Century England*, ed. Neil McKendrick, John Brewer, and J. H Plumb, 263–334. Bloomington: Indiana UP.

Pouillon, Jean. 1958. "A Propos de *La Modification*." *Les Temps modernes* 13, nos. 141–44: 1099–1105.

Pratt, Marie Louise. 1977. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourses*. Bloomington: Indiana UP.

Prego, Omar. [1984] 1990. *Julio Cortazar (la fascinacion de las palabras)*. Montevideo: Ediciones Trilce.

Prince, Gerald. 1971. "Notes toward a Categorization of Fictional 'Narratee.' " *Genre* 4: 100–105.

———. 1973. "Introduction a l'etude du narrataire." *Poetique* 14: 178–96.

———. 1980. "Introduction to the Study of the Narratee." In *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, ed. Jane P. Tompkins, 7–25. Baltimore: Johns Hopkins UP.

———. 1982. *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. New York: Mouton.

———. 1987. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: U Nebraska P.

Querecl, Patrice. 1973. La Modification *de Butor*. Paris: Hachette.

Quintilian. [1921] 1960. *Institutio Oratoria*. Trans. H. E. Butler. Bilingual ed. Cambridge, Mass.: Loeb Classical Library.

Raillard, Georges. 1968. *Butor*. Paris: Gallimard.

Raven, James. 1992. *Judging New Wealth: Popular Publishing and Responses to Commerce in England, 1750–1800*. Oxford: Oxford UP.

Reddick, John. [1974] 1975. *The "Danzig Trilogy" of Gunter Grass. A Study of* The Tin Drum, Cat and Mouse *and* Dog Years. London: Secker and Warburg.

Richardson, Brian. 1991. "The Poetics and Politics of Second-Person Narrative." *Genre* 24: 309–30.

Righini, Mariella. 1983. *La Passion, Ginette*. Paris: Grasset.

Rimmon-Kenan, Shlomith. 1987. "Narration as Repetition: the Case of Gunter Grass's *Cat and Mouse*." In *Discourse in Psychoanalysis and Literature*, ed. Shlomith Rimmon-Kenan, 176–87. London: Methuen.

———. 1989. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge.

Rittner, Carol, and John K. Roth, eds. 1993. *Di√erent Voices: Women and the Holocaust*. New York: Paragon.

Roemer, Danielle M. 1995. "Gra≈ti as Story and Act." In *Folklore, Literature, and Cultural Theory. Collected Essays*, ed. Cathy Lynn Preston, 22–28. New York: Garland.

Rohl-Schulze, Barbara. 1990. *Einsamkeit, Entfremdung und Melancholie in der zeitgenossischen argentinischen Literatur (1955 bis zur Gegenwart). Mit einer Zusammenfassung in spanischer Sprache*. Cologne: Bohlau.

Roof, Judith. 1991. " 'This Is Not for You': The Sexuality of Mothering." In *Narrating Mothers: Theorizing Maternal Subjectivities*, ed. Brenda O. Daly and Maureen T. Reddy, 157–73. Knoxville: U Tennessee P.

Rothstein, Edward. 1994. "A New Art Form May Arise from the 'Myst.' " *New York Times*, 4 Dec., h1.

Rubiner, Michael. 1995. "T. S. Eliot Interactive." *New York Times Magazine*, 18 June, 62.

Ruhle-Gerstel, Alice. [1933] 1994. "Back to the Good Old Days?" In Kaes, Jay, and Dimendberg, 218–19.

Rule, Jane. [1970] 1988. *This Is Not for You*. Tallahassee: Naiad.

Ryan, Judith. 1983. "Resistance and Resignation: Gunter Grass' *Cat and Mouse*." In *The Uncompleted Past: Postwar German Novels and the Third Reich*, 95– 112. Detroit: Wayne State UP.

Ryan, Marie-Laure. 1999. "Cyberage Narratology: Computers, Metaphor, and Narrative." In *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, ed. David Herman, 113–41. Columbus: Ohio State UP.

Sacks, Harvey. Emanuel Scheglo√, and Gail Je√erson. 1974. "A Simplest Systematics for the Organization of Turn-Taking for Conversation." *Language* 50, no. 4: 696–735.

Salvatori, Mariolina. 1986. "Italo Calvino's *If on a winter's night a traveler* : Writer's Authority, Reader's Autonomy." *Contemporary Literature* 27: 182– 212.

Schiffrin, Deborah. 1987. *Discourse Markers*. Cambridge: Cambridge UP.

Schwarz, Wilhelm Johannes. 1971. *Der Erzahler Gunter Grass*. Bern, Switzerland: Francke Verlag.

Schweickart, Patrocinio P. 1986. "Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading." In *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts, and Contexts*, ed. Elizabeth A. Flynn and Patrocinio P. Schweickart, 31–62. Baltimore: Johns Hopkins UP.

Shafi, Monika. 1991. "Gertrud Kolmar: 'Niemals "die Eine" immer "die Andere" ': Zur Kunstlerproblematik in Gertrud Kolmars Prosa." In *Autoren damals und heute: Literaturgeschichtliche Beispiele veranderter Wirkungshorizonte*, ed. Gerhard P. Knapp, 689–711. Amsterdam: Rodopi.

———. 1995. *Gertrud Kolmar: Eine Einfuhrung in das Werk*. Munich: Iudicium Verlag.

Shattuc, Jane M. 1997. *The Talking Cure: TV Talk Shows and Women*. New York: Routledge.

Sherzer, Joel. 1992. "Modes of Representation and Translation of Native American Discourse: Examples from the San Blas Kuna." In *On the Translation of Native American Literatures*, ed. Brian Swann, 426–40. Washington, D.C.: Smithsonian Institution P.

Sichrovsky, Peter. 1987. *Schuldig geboren: Kinder aus Nazifamilien*. Cologne: Verlag Kepenheuer and Witsch.

———. 1988. *Born Guilty: Children of Nazi Families*. Trans. Jean Steinberg. New York: Basic.

Simpkins, Scott. 1990. " 'The Infinite Game': Cortazar's *Hopscotch*." *Journal* of the *Midwest Modern Language Association* 23, no. 1: 61–74.

Smith, Henry A. 1975. "Gertrud Kolmar's Life and Works." In *Dark Soliloquy: The Selected Poems of Gertrud Kolmar*. Trans. Henry A. Smith, 3–52. New York: Continuum.

Smith, Philip M. 1985. *Language, the Sexes and Society*. Oxford: Blackwell.

Sparr, Thomas. 1993. "Nachwort." In *Susanna*, by Gertrud Kolmar, 65–91. Frankfurt am Main: Judischer Verlag.

Spitzer, Leo. 1961. "Quelques Aspects de la technique des romans de Michel Butor." *Archivum Linguisticum* 13: 171–95. Repr. in *Etudes de style*, 482–531. Paris: Gallimard, 1970.

Stanzel, Franz K. [1979] 1982. *Theorie des Erzahlens*. Gottingen: Vandenhoeck and Ruprecht.

———. 1984. *A Theory of Narrative*. Trans. Charlotte Goedsche. Cambridge: Cambridge UP.

Steinberg, Gunter. 1972. "Zur erlebten Rede in Michel Butors *La Modification*." *Vox Romanica* 31: 334–64.

Stephens, Mitchell. 1998. *The Rise of the Image, The Fall of the Word*. New York: Oxford UP.

Stepto, Robert. 1986. "Distrust of the Reader in Afro-American Narratives." In *Reconstructing American Literary History*, ed. Sacvan Bercovitch, 300–322. Cambridge: Harvard UP.

———. [1978] 1991. *From Behind the Veil: A Study of Afro-American Narrative*. 2nd ed. Urbana: U Illinois P.

Stern, Julia. 1995. "Excavating Genre in *Our Nig*." *American Literature* 67, no. 3: 439–66.

Sterne, Lawrence. [1759–67] 1967. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Ed. Graham Petrie. Intro. Christopher Ricks. Harmondsworth, England: Penguin.

Stevenson, Robert Louis. 1887. "Talk and Talkers." In *Memories and Portraits*, 144–90. New York: Charles Scribner's Sons.

Stewart, Susan. 1987. "Ceci tuera cela: Gra≈ti as Crime and Art." In *Life after Postmodernism: Essays on Value and Culture*, ed. John Fekete, 161–80. New York: St. Martin's.

Stock, Brian. [1990] 1996. *Listening for the Text: On the Uses of the Past*. Philadelphia: U Pennsylvania P.

Sturrock, John. 1969. *The French New Novel: Claude Simon, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet*. London: Oxford UP.

Suleiman, Susan R. 1981. "Of Readers and Narratees: The Experience of *Pamela*." *L'Esprit createur* 21: 89–97.

Swift, Graham. 1983. *Waterland*. New York: Washington Square Press.

Tachtsis, Kostas. 1967. *The Third Wedding*. Trans. Leslie Finer. London: Alan Ross.

———. [1963] 1985a. *To trito stefani*. Athens: Ermis.

———. 1985b. *The Third Wedding Wreath*. Trans. John Chioles. Athens: Ermis.

Tal, Kali. 1996. *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*. Cambridge: Cambridge UP.

Tani, Stefano. 1984. *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Carbondale: Southern Illinois UP.

Tannen, Deborah. 1980. "A Comparative Analysis of Oral Narrative Strategies: Athenian Greek and American English." In *The Pear Stories: Cognitive, Cul tural, and Linguistic Aspects of Narrative Production*, ed. Wallace L. Chafe, 51–87. Norwood, N.J.: Ablex.

———. 1982a. "The Oral/Literate Continuum in Discourse." In Tannen 1982b, 1–16.

Tannen, Deborah, ed. 1982b. *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy*. Norwood, N.J.: Ablex.

Tatar, Maria. 1995. *Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany*. Princeton: Princeton UP.

Taylor, Diana. 1997. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War."* Durham: Duke UP.

Tedlock, Dennis. 1983. *The Spoken Word and the Work of Interpretation*. Philadelphia: U Pennsylvania P.

Tedlock, Dennis, and Bruce Mannheim, eds. 1995. *The Dialogic Emergence of Culture*. Urbana: U Illinois P.

Ting-Toomey, Stella, and Felipe Korzenny, eds. 1989. *Language, Communication, and Culture. Current Directions.* Newbury Park, Calif.: Sage.

Todorov, Tzvetan. 1966. "Les Categories du recit litteraire." *Communications* 8: 125–51.

Tompkins, Jane P. 1980. "The Reader in History: The Changing Shape of Literary Response." In *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-tructuralism,* ed. Jane P. Tompkins, 201–32. Baltimore: Johns Hopkins UP.

Trezise, Thomas. 1997. "Trauma and Testimony in Charlotte Delbo's *None of Us Will Return.*" Paper given at annual conference of the American Comparative Literature Association, 13 Apr., Puerto Vallarta, Mexico.

Turkle, Sherry. 1995. *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet.* New York: Simon and Schuster.

Tziovas, Dimitris. 1989. "Residual Orality and Belated Textuality in Greek Literature and Culture." *Journal of Modern Greek Studies* 7: 321–35.

Updike, John. 1981. Rev. of *If on a winter's night a traveler,* by Italo Calvino. *New Yorker,* 3 Aug., 90–93.

Van der Kolk, B. A., and Onno van der Hart. [1991] 1995. "The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma." In Caruth 1995a, 158–82. First published in *American Imago* 48, no. 4: 425–54.

Van Rossum-Guyon, Francoise. 1970. *Critique du roman. Essai sur* La Modification *de Michel Butor.* Paris: Gallimard.

Vikelas, Dimitrios. [1879] 1881a. *Lukis Laras.* Athens: Parnassos.

———. 1881b. *Loukis Laras.* Trans. John Gennadius. London: Macmillan.

Warhol, Robyn. 1989. *Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel.* New Brunswick: Rutgers UP.

———. 1995. " 'Reader, Can You Imagine? No, You Cannot': The Narratee as Other in Harriet Jacob's Text *Incidents in the Life of a Slave Girl.*" *Narrative* 3, no. 1: 57–72.

Weinstein, Arnold L. 1974. *Vision and Response in Modern Fiction.* Ithaca: Cornell UP.

Wenzel, Hilda. 1960. "Nachwort." In Kolmar 1960, 595–607.

West, Candace. 1984. *Routine Complications: Troubles in Talk between Doctors and Patients.* Bloomington: Indiana UP.

West, Candace, and Don H. Zimmerman. 1982. "Conversation Analysis." In *Handbook of Methods in Nonverbal Behavior Research,* ed. K. R. Scherer and P. Ekman, 506–41. Cambridge: Cambridge UP.

Whalen, M. R., and Don H. Zimmerman. 1990. "Describing Trouble: Epistemology in Citizen Calls to the Police." *Language in Society* 19: 465–92.

Whalley, Peter. 1993. "An Alternative Rhetoric for Hypertext." In *Hypertext: A Psychological Perspective,* ed. C. McKnight, A. Dillon, and J. Richardson, 7–17. New York: Ellis Horwood.

White, Barbara A. 1993. " 'Our Nig' and the She-Devil: New Information about Harriet Wilson and the 'Bellmont' Family." *American Literature* 65, no. 1: 19–52.

Wiesel, Elie. 1977. "The Holocaust as Literary Inspiration." In *Dimensions of the Holocaust: Lectures at Northwestern University: Elie Wiesel, Lucy S. Dawidowitz, Dorothy Rabinowitz, Robert McAfee Brown*, annotated by Elliot Lefkovitz. 5–19. Evanston: Northwestern UP.

Wiest, Ursula. 1993. " 'The Refined, though Whimsical Pleasure': Die You-Erzahlsituation." *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik (AAA)* 18: 75–90.

Wigren, Jodie. 1994. "Narrative Completion in the Treatment of Trauma." *Psychotherapy* 31, no. 3: 415–23.

Wilford, John Noble. 1998. "Ancestral Humans Could Speak, Anthropologists' Finding Suggests." *New York Times*, 28 Apr., a1.

Wilson, Harriet E. [1859] 1983. *Our Nig; or Sketches from the Life of a Free Black, in a Two-Story White House, North. Showing that Slavery's Shadows Fall Even There.* Intro. and notes by Henry Louis Gates Jr. New York: Vintage.

Winnett, Susan. 1990. "Coming Unstrung: Women, Men, Narrative, and Principles of Pleasure." *PMLA* 105: 505–18.

Wittgenstein, Ludwig. 1969. *Blue and Brown Books*. 2nd ed. Oxford: Blackwell UP.

Wizisla, Erdmut. 1991. "Deine Teilnahme ware eine viel tiefere" [Commentary to Gertrud Kolmar, "Zwei Briefe an Walter Benjamin"]. *Sinn und Form* 43: 125–28.

Wolf, Christa. [1976] 1979. *Kindheitsmuster*. Darmstadt: Luchterhand.

———. 1980. *Patterns of Childhood.* Trans. Ursule Molinaro and Hedwig Rappolt. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Woltmann, Johanna. 1995. *Gertrud Kolmar: Leben und Werk.* Gottingen: Wallstein Verlag.

Wood, Michael. 1981. Rev. of *If on a winter's night a traveler,* by Italo Calvino. *New York Times Book Review,* 21 June, 1, 24–25.

Woolf, Virginia. [1925] 1953. *Mrs. Dalloway.* San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.

Yovanovich, Gordana. 1991. *Julio Cortazar's Character Mosaic: Reading the Longer Fiction.* Toronto: U Toronto P.

Zamora, Lois Parkinson. 1983. "Movement and Stasis, Film and Photo: Temporal Structures in the Recent Fiction of Julio Cortazar." *Review of Contemporary Fiction* 3: 51–65.

Ziolkowski, Theodore. 1972. *Fictional Transfigurations of Jesus.* Princeton: Princeton UP.

Zimmerman, Don H., and Deirdre Boden. 1991. "Structure-in-Action: An Introduction." In Boden and Zimmerman, 3–21.

Zwicky, Arnold M. 1974. "Hey, Whatsyourname!" *Papers from the Tenth Regional Meeting, Chicago Linguistic Society,* 19–21 Apr., 787–801. Chicago: Chicago Linguistic Society.

المؤلفة في سطور:

إيرين كاكانديز Irene Kacandes

أستاذ الدراسات الألمانية، وأستاذ الأدب المقارن في كلية دارتماوث. انضمت إلى قسم الدراسات الألمانية ٢٠٠٨-٢٠١١. درست في الجامعة الحرة ببرلين، وفي منحة فولبرايت بجامعة آرسطو، في سالونيكي. أتمت دراستها للدكتوراه في الأدب المقارن بجامعة هارفارد عام ١٩٩١. ودرست في جامعة تكساس قبل أن تنتقل إلى دارتماوث عام ١٩٩٤. اهتمامها بالأدب الألماني يمتد من جوته وكليست إلى جراس وكريستا فولف. نشرت دراسات عن الأدب اليوناني الحديث، وتخصصت في نظرية السرد والدراسات الثقافية في القرن العشرين. كتبت بحوثًا عن الشفاهية والكتابية، واللغويات النسوية، والهولوكوست.

المترجم في سطور:

خيري دومة

- أستاذ الأدب العربي الحديث، كلية الآداب – جامعة القاهرة.
- مدير مركز جامعة القاهرة للغة والثقافة العربية.
- له من الدراسات المؤلفة : "**تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة**"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨، و"**عدوى الرحيل: موسم الهجرة للشمال ونظرية ما بعد الاستعمار**" ، دار أزمنة، عمان، الأردن ٢٠١٠. فضلاً عن بحوث كثيرة منشورة عن السرد العربي الحديث.
- وله من الترجمات "**القصة، الرواية، المؤلف: دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة**"، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٧. و"**يحيى حقي: تشريح مفكر مصري**" المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٥. و"**الإمبراطورية ترد بالكتابة: آداب ما بعد الاستعمار، النظرية والتطبيق**"، دار أزمنة، عمان، الأردن ٢٠٠٥. فضلاً عن ترجمات كثيرة منشورة في الدوريات المصرية والعربية.

التصحيح اللغوى: حماده نجيب
الإشراف الفنى: حسن كـــامل